Studien zur archaisch-griechischen Tonbildnerei in Kreta, Rhodos, Athen und Böotien

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät

der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Peter Knoblauch

aus Berlin

Halle (S.)

1937

Carl Nieft, Buchdruckerei und Verlag, Bleicherode am Harz

Berichterstatter: Prof. Herbert Koch

Mitberichterstatter: Geheimrat Prof. Wilhelm Waetzoldt

Tag der mündlichen Prüfung: 17. Februar 1937

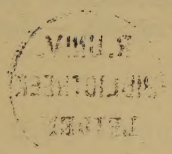
Gedruckt mit Unterstützung der Heinrich Keil-Stiftung

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Diese Dissertation erscheint gleichzeitig als Buch
im Verlag Carl Nieft, Bleicherode a. H.

Y. F.

amatissimae



Inhalt.

Seite

Einleitung. . . . . 7—16

1. Allgemeine Probleme — 2. Die vorliegende Arbeit.

I. Teil: Die plastische Entwicklung.

Kapitel 1: Die früharchaische Zeit. . . . . 17—38
Entstehung. — Vollendung. — Übergangszeit.

Kapitel 2: Der reifarchaische Stil. . . . . 38—54
Frühzeit. — Entwicklungszeit. — Blütezeit.

Kapitel 3: Spätarchaische und frühklassische Zeit. . . . . 55—74
Spätarchaische Zeit. — Zeit der Neubildung. — Frühklassische Zeit.

II. Teil: Die Polychromie.

Kapitel 4: Früharchaische Zeit. . . . . 75—83
Entstehung. — Vollendung. — Übergangszeit.

Kapitel 5: Reifarchaische Zeit. . . . . 84—94
Frühzeit. — Entwicklungs- und Blütezeit.

Kapitel 6: Spätarchaische und frühklassische Zeit.. . . . . 95—104
Spätarchaische Zeit und Zeit der Neubildung. — Frühklassische Zeit.

Anhang 1: Zur Technik der Terrakotten. . . . . 105—106

Anhang 2: Der Orient und die früharchaische Kunst. . . . . 106—109

Anhang 3: Ionische und attische Kunst. . . . . 109—111

Katalog. Seite

Kreta (Nr. 1—50) . . . . . 114—122
Sparta (Nr. 51—61) . . . . . 123—124
Korinth (Nr. 62—90) . . . . . 125—130
Argos 131
Rhodos (Nr. 91—263) . . . . . 131—163
Kos (Nr. 264—270) . . . . . 163—164
Thera (Nr. 271) 164
Kleinasien (Nr. 272/3) 164
Samos (Nr. 274—278) 165
Ephesos (Nr. 279—280) 166
Assos (Nr. 281/2) 166
Larissa a/Hermos (Nr. 283) 166
Lemnos (Nr. 284—287) . . . . . 166—167
Protomen (Nr. 288—316 A) . . . . . 167—172
Athen (Nr. 317—402) . . . . . 173—189
Böotien und Lokris (Nr. 403—520) . . . . . 189—206

Abkürzungen . . . . . 207—208

Literatur . . . . . 209—217

Abbildungsverzeichnis 219

Tafeln . . . . . Abb. 1—30

Einleitung.

1. Allgemeine Probleme.

Mehr noch als bei der Behandlung irgendeines anderen Gebietes der griechischen Kunst ist es bei einer Arbeit über die Terrakottafiguren notwendig, den Standpunkt festzulegen, von dem aus sie betrachtet werden sollen. Haben doch — ähnlich wie bei der griechischen Keramik — die Gesichtspunkte, die bei der Auswahl und Bearbeitung maßgebend waren, im Laufe der Zeit stark gewechselt.

Bis etwa 1880 haben sich, dem Beispiel Panofkas folgend, namentlich französische Gelehrte um die inhaltliche Bedeutung der Terrakotten bemüht[1]). Davon soll hier nicht die Rede sein. Die Terrakotten spielten im täglichen Leben der Griechen eine ähnliche Rolle wie die Vasen. Sie finden sich gleichermaßen in Gräbern, Heiligtümern und Wohnhäusern. Nur von einer eingehenden Gräber- und Heiligtümerkunde aus kann man zur Kenntnis ihrer inhaltlichen Bedeutung gelangen.

Späterhin wandte man sich von dieser antiquarischen Betrachtung mehr der künstlerischen Würdigung der Tonfiguren zu. Besonders zu nennen ist hier Kekules Publikation der Berliner Terrakotten[2]). Hand in Hand mit diesen Bestrebungen geht der Versuch, die Terrakotten nach den Typen und der landschaftlichen Herkunft zu ordnen. Dafür zeugen die Kataloge des Louvre und des British Museum; in Winters Typenkatalog kommt diese Arbeitsweise zu einem gewissen Abschluß[3]). Die so gewonnenen Ergebnisse zu popu-

[1]) Panofka, Terrakotten des königlichen Museums zu Berlin, 1842. — Die französische Literatur bei: Pottier, Quam ob causam..., 1883. — Vgl. auch Rayet, Monuments, 1884 pass.

[2]) Kekule v. Stradonitz, Ausgewählte Terrakotten, 1903.

[3]) Walters, Catalogue of Terrakottas, 1903. — Heuzey, Catalogue, 1883/1925. — Winter, Typenkatalog, 1903. — Ferner sind wichtig: Furtwängler, Sammlung Sabouroff, 1883—87. — Pottier-Reinach, Myrina.

larisieren, wurde in mehreren Büchern versucht, von denen hier nur Pottiers kleines Werk genannt sein soll[4]). Die übrigen hier aufzuzählen, ist wertlos, da sie alle im Wesentlichen das Gleiche enthalten; in den Abbildungsnachweisen des Kataloges wird man übrigens mehrere von ihnen zitiert finden.

Alle diese Werke beschäftigen sich ausschließlich mit den Tonfiguren; diese stehen im Zentrum der Untersuchung. Dieser Standpunkt, der auch in dieser Arbeit maßgeblich sein soll, bedarf einer besonderen Begründung, da einige wesentliche neuere Arbeiten über Terrakotten nach einem abweichenden Prinzip gemacht sind.

Es sind dies vor allem Poulsens Untersuchungen über den „Strengen Stil", die Untersuchung Paynes über korinthische Plastik und Jenkins' „Dedalica"[5]). Besonders das letztgenannte Werk ist für diese Anschauungsweise charakteristisch. Jenkins versucht auf Grund der Stilentwicklung der „dädalischen" Tonfiguren, eine feste Datierung der großplastischen Werke des 7. Jahrhunderts zu gewinnen. Die Terrakotten stehen also nicht eigentlich im Mittelpunkt der Untersuchung, sondern sind Mittel zum Zweck. So berechtigt diese Art des Vorgehens zum Beispiel für Zeiten ist, in denen die Werke großer Plastik selten sind, oder auch für die Ermittelung bestimmter Landschaftsstile[6]), so hat sie doch meines Erachtens Jenkins zu einigen Fehlschlüssen in der Beurteilung der Tonfiguren des 6. und 5. Jahrhunderts geführt. Die attischen und sogar die böotischen Terrakotten dieser beiden Jahrhunderte sind doch mehr als bloß Massenware geringer Qualität, und dies nicht nur ausnahmsweise, sondern zum großen Teil[7]). (Massenware sind sie, und als solche enthalten sie viel Minderwertiges. Das war schon immer der Fall). Haben sie doch allgemein gesprochen den gleichen Wert für die Kennntnis der griechischen Kunst wie andere Werke der „Kleinkunst", wie Vasen und Bronzegeräte, Dinge, die des Griechen tägliches Leben begleiteten. Sie behalten diesen Wert auch dann, wenn

[4]) Pottier, Les statuettes de terre cuite, 1890. — In dieser Linie steht noch ganz: Köster, Die griechischen Terrakotten, 1926.

[5]) Poulsen, Der strenge Stil, ActaArch. 1937. — Payne, Necrocorinthia, 1931, S. 232 ff. — Jenkins, Dedalica, 1936. — Vgl. auch Jacobsthal, Die Melischen Reliefs, 1931.

[6]) So: Ashmole, Late archaic ... greek sculpture ..., 1934.

[7]) Jenkins, S. 5: „and the care displayed in the modelling and decoration of the moulded seventh-century clay had contrasts greatly with the rough and ready methods adopted in Mainland Greece during the sixth century", „In the sixth century, the mass production, which had been applied (in the seventh cent.) only to hand-made figurines, begins to invade the mould-made class, with — in Mainland Greece — deplorable results". — Diese Behauptung schließt außerdem eine Überschätzung der Terrakotten des 7. Jahrhunderts in sich.

sie für die stilkritische oder chronologische Untersuchung an der Großplastik nichts Wesentliches zu liefern vermögen.

Was darüber hinaus ihren besonderen Eigenwert ausmacht, kann erst dann hervortreten, wenn sie den Mittelpunkt der Untersuchung bilden. Die Frage lautet dann nicht so sehr nach ihrem Wert für die Charakterisierung einer Kunstepoche oder für die Beurteilung einer Landschaftskunst, sie lautet vielmehr und vor allem nach ihrer künstlerischen Bedeutung. Kann doch kein Zweifel darüber bestehen, daß wir in den Terrakottafiguren die intimsten Erzeugnisse der griechischen Kunst vor uns haben, diejenigen Werke, in denen sich die griechischen Handwerker, durch Material und Arbeitsmethode kaum gehindert, unmittelbar aussprechen konnten, in einem Material, das sie im Gegenteil oft zu größter Freiheit der künstlerischen Konzeption und der plastischen Formung führen mußte[8]). So sind die Terrakotten das Reizvollste, das Lieblichste, was uns an antiker Plastik überkommen ist. Freilich, ihr eigenster Charakter tritt nicht überall, zu jeder Zeit und mit gleicher Deutlichkeit in Erscheinung. Dieser Wechsel verleiht ihnen allgemeine Bedeutung über rein stilkritische Probleme hinaus, macht sie wertvoll für die Kenntnis des plastischen Schaffens der Griechen in des Wortes weitester Bedeutung.

Erst in der Zeit klassischer Entfaltung tritt ihr Wesen rein zu Tage, am reinsten im 4. Jahrhundert, besonders in der damals künstlerisch führenden Stadt, in Athen. Aber auch die Terrakotten archaischer Zeit zeigen Merkmale von allgemeiner Bedeutung. Nicht umsonst hört Jenkins' Untersuchung der „dorischen" Terrakotten um 600 auf, nicht ohne Grund klagt er über den „Verfall". Im 6. Jahrhundert treten andere künstlerische Mächte an die Stelle Korinths und Kretas: Ionien und etwas später Athen. Sie liefern nun die besten, die reifsten Terrakotten ihrer Zeit, reif in künstlerischer Beziehung, technisch fortgeschritten. Damit berühren wir einen zweiten wichtigen Punkt der Untersuchung. Neben der künstlerischen Entwicklung geht die technische einher. Das macht einige besondere Bemerkungen nötig.

Die Bildsamkeit des Tones birgt eine Fülle technischer Möglichkeiten in sich. Andererseits sind die Terrakotten ein Massenartikel, das heißt, ihre Herstellungsdauer muß möglichst abgekürzt, die Arbeitsweise möglichst vereinfacht werden. Sobald man sich nicht mehr mit rohesten Gebilden begnügen mag, sondern auch an

---

[8]) Dieser aesthetische Wert des Unmittelbaren, Charakteristischen, Intimen ist der neuesten Literatur nicht entgangen: Charbonneaux, Terres cuites, 1936. — Schneider-Lengyel, Griechische Terrakotten, 1936.

den kleinsten Gegenstand des täglichen Lebens ästhetische Ansprüche stellt, kann man also nicht mehr nur den Ton aus freier Hand kneten, sondern muß ein neues Mittel suchen, das gestattet, ein einmaliges Modell leicht zu vervielfältigen. Dies Mittel ist die Hohlform, die „Matrize"[9]). An ihrer Verbesserung haben die griechischen Handwerker bis ins 4. Jahrhundert hinein unablässig gearbeitet, bis sie ihnen diese doppelte Forderung erfüllte: Möglichst viele verschiedene Figuren aus möglichst wenigen festen Hohlformen zu ziehen. Und während dieser Zeit haben sie auch ihre Hand immer mehr geschult, bis sie fähig war, endlich jene zartesten Gebilde der griechischen Plastik zu formen, die wir uns gewöhnt haben „Tanagrafiguren" zu nennen.

Dies ist der innere Entwicklungsgang der Terrakottaplastik bis zur Reife im 4. Jahrhundert. Ihn gilt es hier zu untersuchen; künstlerische und technische Probleme sind in ihm untrennbar verbunden. Daneben muß aber noch zweierlei berücksichtigt werden. Einmal das Verhältnis der Tonfiguren zur großen Plastik und zum anderen ihre farbige Fassung.

Wie gesagt, sind die Terrakotten die freiesten, die ungebundensten Schöpfungen der griechischen Kunst. Sie zeigen am reinsten die „Hand", die sie gebildet hat. Sie zu genießen, muß man sie in die Hand nehmen. Dieser intime Charakter schließt Monumentalität aus. Das ist bei den allermeisten griechischen Terrakotten der Fall[10]). Und daraus bestimmt sich ihr künstlerisches Verhältnis zur großen Plastik aus Stein und Bronze: Stets wird der gleiche Abstand zwischen ihnen sein, der zwischen Monumental und Nicht-monumental liegt. Das stilistische Verhältnis der Terrakotten zur großen Plastik kann sehr verschieden sein — darauf hat Jenkins treffend hingewiesen[11]). In den folgenden Abschnitten soll dieses Problem an Hand einiger ausgewählter Beispiele näher erläutert werden.

Wichtiger als das Verhältnis der Tonfiguren zur Großplastik ist ihre farbige Fassung, die sie weit öfter bewahrt haben als die Steinskulpturen. Sie ermöglichen es daher, eine Geschichte der Polychromie der griechischen Terrakottafiguren zu schreiben — vorausgesetzt, daß es gelingt, die Figuren so zu ordnen, daß sich ihre Farbreste untereinander ergänzen, das heißt, nach den Werkstätten, aus denen sie hervorgegangen sind. Und auf Grund der so ge-

[9]) Über die Technik der Terrakotten vgl. Anhang 1.

[10]) Ausnahmen bilden die architektonischen Terrakotten und ganz gelegentlich auch Freiplastik, die aber niemals den Umfang erreicht wie z. B. in Etrurien oder Mesopotamien, wo leicht zu bearbeitender Stein, namentlich Marmor, selten ist: Vgl. Déonna, Statues de terre cuite, 1906.

[11]) Jenkins, S. 5.

wonnenen Ergebnisse gelingt es zum Schluß, die Polychromie der Steinplastik bis zu einem gewissen Grad wiederzugewinnen.

Bevor man sich mit der Geschichte der Polychromie der Tonfiguren befaßt, ist es gut, sich einige grundlegende Probleme der plastischen Polychromie überhaupt und derjenigen der Tonfiguren im besonderen zu vergegenwärtigen.

Was einem bei der Betrachtung farbig gefaßter Plastik — gleichgültig welcher Zeit — zunächst auffällt, ist die Tatsache, daß je nach Zeit und Ort der Entstehung einer Figur die verwendeten Farben wechseln. Die Künstler ziehen diese und jene Farben anderen vor, die sie entweder nur selten verwenden oder ganz vermeiden. Man kann also zeitlich und örtlich wechselnde Paletten feststellen, mit denen die Künstler arbeiten. Außerdem treten zwei oder drei bestimmte Farben sozusagen als der „Grundakkord" der bunten Fassung der Figuren immer wieder auf. Auch diese Grundakkorde, zu denen sich sekundäre Farbklänge hinzugesellen können, wechseln — genau wie die Paletten. Schließlich wird man hin und wieder auf einzelne Farben stoßen, die in bestimmten Denkmälergruppen immer wieder zur Charakterisierung bestimmter Teile der Figuren dienen: Um ein bekanntes Beispiel zu nennen: rote Hautfarbe für männliche, weiße für weibliche Figuren.

Versucht man, über diese primären Beobachtungen hinaus zu einer allgemeineren Charakteristik der Bemalungsstile der Plastik zu gelangen, so scheinen zwei Probleme vor allem wichtig zu sein: Das Verhältnis der Farben einmal zum plastischen Körper, der sie trägt, zum anderen zum Malgrund, dem sie anhaften.

Die farbige Fassung einer Statue kann von deren Körper unabhängig sein, die Farben können ohne Rücksicht auf die plastische Gliederung der Figur auf deren Oberfläche ein selbständiges, ornamentales Dasein führen. Diese Bemalungsart, die vor allem primitiven Plastiken eignet, möchte ich im Folgenden die „ornamentale" nennen.

Ihr steht eine andere, grundverschiedene gegenüber, die meistens einem entwickelteren Stadium der Kunst angehört und die ich die „malerische" nennen möchte[12]). Bei ihr schließt sich die Farbe den plastischen Gegebenheiten der Figur an. Aus großen Farbflächen wird die Figur aufgebaut, aus Farbflächen, die der Gliederung der Statue entsprechen. Dadurch gewinnt die Plastik noch an Festigkeit

[12]) Ich bin mir bewußt, daß der Ausdruck „malerisch" in der Kunstgeschichte im Allgemeinen in einem anderen Sinne gebraucht wird. Allein, es will mir nicht gelingen, eine treffendere Bezeichnung für diese Bemalungsart zu finden.

des Aufbaues und an Deutlichkeit der Erscheinung. Die Farbe steigert die Existenz der Figur, anstatt sie, wie das gelegentlich eine „ornamentale" Bemalung tut, zu zerstören oder doch wenigstens zu verschleiern. Es ist ohne weiteres deutlich, daß diese „malerische" Farbgebung diejenige ist, die die griechischen Handwerker anstreben und im 4. Jahrhundert auch erreichen.

Hand in Hand mit der Entwicklung der „malerischen" Farbgebung geht eine zweite, die aus dem wechselnden Verhältnis von Malgrund und Farbe folgt. Einer „ornamentalen" Farbgebung kann diejenige Art der Bemalung recht ähnlich sein, bei der die Farbe nur zeichnerisch auf den Grund aufgetragen wird. Dient die Farbe dazu, die plastische Gliederung des Körpers hervorzuheben, so ist die Malweise zwar nicht „malerisch" im strengen Sinne, aber doch auf keinen Fall „ornamental". Diese Bemalungsart tritt auch — wenigstens bei den griechischen Terrakotten — nicht allein als eine Vorstufe der „malerischen" Farbgebung, sondern vor allem als deren Vereinfachung oder Verrohung auf. Das zeigt, daß sie zur „malerischen", nicht zur „ornamentalen" Farbgebung zu rechnen ist. Von dieser Farbgebung, die hier die „zeichnerische" benannt sei, ist die rein „malerische" dennoch deutlich zu scheiden. Bei ihr kann der Malgrund gleichberechtigt neben die Farben treten, mit einer Farbe zusammen den Grundakkord für die Bemalung bilden. Solche Malweisen sind bei archaischen Terrakotten anzutreffen. Oder die Farben drängen den Grund ganz zurück. Er dient nur noch dazu, die Farben zur Geltung zu bringen, indem er durch sie hindurchscheint. Eine eigene farbige Bedeutung kommt ihm nicht mehr zu. Diese Stufe, die wohl ohne Zweifel die reifste Lösung der „malerischen" Farbgebung darstellt, ist in der Tat diejenige, die die griechischen Terrakotten in klassischer Zeit erreichen.

Für die Polychromie der Terrakotten spielt die Technik eine ähnliche Rolle, wie in deren plastischer Entwicklung. Die Art des Malgrundes und die Zusammensetzung der Farben schwanken im Laufe der Zeit.

In der Frühzeit herrscht noch der Gebrauch der „Brandfarben" an manchen Orten vor. Schwarzer Firnis, Weiß, Rot und Braun sind die gebräuchlichen Farben. Sie sind sehr haltbar und daher überall da, wenigstens in Resten, anzutreffen, wo sie überhaupt verwendet wurden. Doch sind sie farbig wenig wirksam, die Töne stumpf und unauffällig. Die meisten Werkstätten haben daher die „Brandfarben" schon früh zu Gunsten der „Mattfarben" aufgegeben[13]). Diese sind zwar wenig haltbar, weil sie gegen Feuchtig-

[13]) Erklärung dieses und der folgenden technischen Ausdrücke im Anhang 1.

keit empfindlich sind. (Deshalb kann man oft nur daraus auf ihre Anwendung schließen, daß sonst keine Farbreste erhalten sind). Aber sie sind viel leuchtender als die Brandfarben, und dem Maler, der sie anwendet, steht eine viel reichere Palette zur Verfügung. Die Mattmalerei hat also für die Tonbildnerei eine viel größere Bedeutung als die Brandmalerei. Sie wird im Folgenden entsprechend mehr berücksichtigt werden als diese.

Die Mattfarben erfordern mehr als die Brandfarben die Bereitung eines besonderen Malgrundes, der einmal verhindert, daß der poröse Ton die Farben einsaugt, und zum anderen den Farben selbst eine größere Leuchtkraft verleiht. In der Brandmalerei hatten sich die Handwerker der aus der Keramik bekannten Malgründe bedient: der Tonoberfläche, die zuweilen geglättet wurde, oder einer dünnen, farbigen „Tünche". Für die Mattfarben bildet sich in archaischer Zeit der feste Gebrauch einer für die Farben undurchlässigen, weißen „Engobe" heraus. Die Engobe ist oft noch vergänglicher als die matten Farben, aber die koloristische Wirkung des farbigen Kleides der Figur wird durch sie ungemein gesteigert. Die Mattmalerei auf Engobe ist daher für die Tonfiguren klassischer Zeit die Regel.

Zum Schluß sei noch auf die nahen Beziehungen der Tonbildnerei zur Töpferei hingewiesen. Schon die Bereitung des Tones und seine Verarbeitung, die Verwendung des Brennofens und die Brandtechnik müssen ja das Handwerk des Töpfers und das des Tonfigurenbildners verbinden. Vielleicht wurden auch die älteren Terrakotten in den gleichen Werkstätten hergestellt wie bestimmte Vasengattungen. Finden wir doch häufig aus Matrizen gezogene Köpfe an Gefäße angefügt, die auf der Töpferscheibe gedreht sind. Von figürlichen Vasen wird man ebenfalls annehmen, daß sie Töpfer hergestellt haben. Auch firnisbemalte Tonfiguren kommen vielleicht aus der Töpferwerkstatt. Umgekehrt sind mehrere Vasengattungen mit Mattfarben bemalt worden[14]). Diese enge Verbindung beider Gewerbe mag es rechtfertigen, wenn im Folgenden gelegentlich mattbemalte Vasen zur Ergänzung der Geschichte der Polychromie der Tonfiguren herangezogen werden.

---

[14]) Allgemeine Verbindung beider Gewerbe: Köster S. 17. — Matrizenköpfe an Gefäßen: Kreta, Sparta, Korinth, Rhodos, Athen, die Beispiele sind ebenso wie für die figürlichen Vasen und Kopfgefäße sehr zahlreich. Einige werden im Laufe der folgenden Untersuchungen begegnen. — Mattbemalte Vasen: Kreta (Katalog Nr. 38—50), weißgrundige Lekythen klassischer Zeit. — Zur Frage vgl. Böhlau, JdI. 1888, 342 (Pappaden), Ure S. 53, Blinkenberg S. 504/5.

2. Die vorliegende Arbeit.

Aus den allgemeinen Ausführungen im vorigen Abschnitt ergibt sich die Disposition dieser Arbeit und die Auswahl der Terrakotten. Im ersten Teil wird die plastische Entwicklung der Terrakotten in ihren wesentlichen Zügen behandelt und es soll versucht werden, die Werkstätten zu ermitteln, aus denen die einzelnen Stücke stammen. Der zweite Teil wird sich mit der Geschichte der Polychromie befassen, und dabei wird besonderer Wert auf die mattbemalten Terrakotten gelegt werden[15]). Bei der Auswahl der Tonfiguren schließlich wurde versucht, möglichst nur solche Stücke heranzuziehen, die plastisch wirklich bedeutsam sind oder deren Bemalung gut erhalten ist. Dabei wurde den mattbemalten Terrakotten vor den brandbemalten der Vorzug gegeben. Alle verwendeten Stücke sind nach Werkstätten und in chronologischer Ordnung im Katalog aufgeführt[16]). Jeder Abteilung des Kataloges ist all das vorausgeschickt, was den Text unnötig belasten würde: Fundorte, Technik, äußerliche Anhaltspunkte für die Datierung, wichtigste Literatur, kurz alles, was seinem Charakter nach in eine Monographie gehört. Besonderer Wert wurde auf die Farbbeschreibungen gelegt. Da aber bunte Abbildungen zu kostspielig geworden wären, habe ich mich darauf beschränkt, im Katalog die Farbnummern der Baumann-Praseschen Farbentonkarte, deren ich mich zu meinen Notizen bedient habe, beizubehalten, mehr um eine Kontrolle meiner Beobachtungen zu ermöglichen, als um der Vorstellung zu helfen. Diese kann nur die Autopsie vermitteln[17]).

Die Arbeit beschränkt sich auf die figürlichen Terrakotten des griechischen Mutterlandes und Ioniens. Die Tonfiguren Siziliens und Großgriechenlands sind nicht eingeschlossen, weil ich zu wenige von ihnen gesehen habe und die Arbeit nicht zu sehr anschwellen lassen möchte. Auch die architektonischen Terrakotten wurden beiseite gelassen. Denn es scheint, als folgten aus ihrer monumentalen

---

[15]) Die ursprüngliche Themastellung dieser Arbeit lautete „Die Polychromie der griechischen Tonfiguren von archaischer Zeit bis zum Frühhellenismus". Es haften daher der Arbeit immer noch einige Inkonsequenzen an.

[16]) Im Folgenden sind zu den Stücken nur die Katalognummer zitiert (z. B. Nr. 50). Stücke, die ich selbst untersuchen konnte, sind mit einem Sternchen versehen.

[17]) Mit Hilfe dieser Farbenkarte lassen sich bei 20- bis 40-facher Vergrößerung fast alle auf den Terrakotten vorkommenden Farbtöne identifizieren. Die wenigen Fälle, in denen das nicht möglich ist, fallen deswegen nicht ins Gewicht, weil auf den einzelnen Stücken und erst recht innerhalb größerer Gruppen zusammengehöriger Figuren die Farben sehr verschieden ausfallen.

Verwendung besondere koloristische Erfordernisse. Außerdem machen sie, im Mutterland wenigstens, der Wetterbeständigkeit wegen die Entwicklung von der Brandmalerei zur Mattmalerei nicht mit[18]). Für die Geschichte der Polychromie der figürlichen Terrakotten haben sie also keine große Bedeutung.

Die Beschränkung auf die Werkstätten von Kreta, Rhodos, Athen und Böotien erklärt sich daraus, daß mir die Autopsie für die peloponnesischen und die übrigen ionischen Terrakotten fehlt[19]). Die Autopsie hat sich für die Beurteilung der Bemalung als unerläßlich erwiesen. Soweit es die Publikationen aber gestatteten, habe ich die Geschichte der Plastik aus ihnen vervollständigt. Das trifft vor allem für die peloponnesischen Terrakotten des 7. Jahrhunderts zu.

Schließlich teilt diese Arbeit das Schicksal vieler Dissertationen. Nur die Hälfte des aufgenommenen Materials konnte vorgelegt werden: Die Terrakotten archaischer Zeit bis etwa zu den Perserkriegen. Auch so war die Arbeit noch zu umfangreich. Ich habe daher den ersten Teil so kurz gefaßt, daß nur die wesentlichen Züge klar hervortreten. Die Arbeit ohne diese Kürzung vorzulegen, hätte wenig Sinn. Um eine vollständige Geschichte der plastischen Entwicklung der griechischen Terrakotten zu schreiben, habe ich zu wenige Tonfiguren in Händen gehabt[20]). Und dann hätte nicht einmal für die vorliegende Arbeit die nötige Anzahl Abbildungen gedruckt werden können. Der Katalog allein liegt vollständig vor.

Der Verfasser einer solchen Arbeit ist vielen zu Dank verpflichtet. Mein Dank gilt in erster Linie meinen Lehrern Prof. Paul Jacobsthal, Prof. Herbert Koch und Prof. Ernst Buschor. Paul Jacobsthal hat mir die Arbeit gegeben und unter seiner tätigen Anteilnahme sind die Vorarbeiten entstanden. Unter Herbert Kochs liebevoller Aufsicht ist die Arbeit geschrieben worden. Was sie Ernst Buschors Methode verdankt, wird jeder ermessen, der diese kennt.

---

[18]) Anders liegen die Dinge z. B. in Campanien: Koch, Dachterrakotten S. 14.

[19]) Ich konnte die Bestände folgender Museen verwerten: Berlin: Altes Museum, Antiquarium; Slg. archäologisches Seminar. — Bonn: Akademisches Kunstmuseum. — Heidelberg: Slg. archäologisches Institut. — Karlsruhe: Bad. Landesmuseum. — München: Mus. für antike Kleinkunst. — Paris: Louvre; Bibliothèque nationale. — Theben: Museum. — Tübingen: Slg. archäologisches Institut. — Stuttgart: Antikenslg. der Landeskunstslg.. — Würzburg: Martin v. Wagner Museum.

[20]) Eine solche Arbeit müßte durch einige Monographien über die wichtigsten Werkstätten vorbereitet werden. Schon jetzt könnte man z. B. die kretischen Terrakotten, die korinthischen Figurenvasen, die rhodische Tonbildnerei ohne große Schwierigkeiten bearbeiten.

Ferner danke ich den Herren, die mir ihre Sammlungen zugänglich machten und mir gestatteten, Beschreibungen und Bilder zu veröffentlichen: K. A. Neugebauer, R. Zahn, C. Weickert; G. Rodenwaldt, W. Zschietzschmann in Berlin. — R. Delbrück, A. Greifenhagen in Bonn. — L. D. Caskey in Boston. — A. v. Salis, R. Horn in Heidelberg. — F. Garscha in Karlsruhe. — H. Diepolder, C. Weickert in München. — J. Charbonneaux, A. Merlin, E. Michon; J. Babelon in Paris. — Chr. Karousos in Theben. — K. Watzinger in Tübingen. — W. Veeck, Präparator Schierz in Stuttgart. — H. Bulle, W. Hahland, R. Herbig in Würzburg. — Wertvolle Hinweise verdanke ich der Güte von E. Kunze und E. Langlotz, C. M. Robertson (Cambridge) die Überlassung eines Stückes aus seiner Sammlung. — Meinen Freunden G. M. A. Hanfmann, P. Kahane, E. Kukahn, W. Schwabacher und E. Wedeking danke ich für vielfache freundliche Unterstützung.

Herr Prof. Thiem (Halle) fertigte freundlicherweise die Vorlagen für die Abbildungen. Daß sie gedruckt werden konnten, ermöglichte ein freigebig gewährter Zuschuß aus der Heinrich Keil-Stiftung. Den Herren Kuratoren der Stiftung, in erster Linie Herrn Prof. E. Diehl, möchte ich auch an dieser Stelle meinen Dank aussprechen.

I. Teil.

Die plastische Entwicklung.

Kapitel 1: Die früharchaische Zeit.

Die Tonbildnerei des 7. Jahrhunderts gipfelt in einem Stil von ausgeprägter Eigenart. Er findet sich — soweit wir sehen können — in allen Landschaften Griechenlands. Zum Unterschied von späteren archaischen Stilformen sei er hier als der früharchaische Stil bezeichnet[21]). Im Folgenden soll gezeigt werden, wo seine Wurzeln zu suchen sind und aus welchem Phänomen heraus er zu erklären ist, welcher sein Entwicklungsgang bis zur Reife ist und wie er sich schließlich — in den einzelnen Landschaften in verschiedener Weise — zersetzt, um Neuem Platz zu machen.

Die drei Abschnitte des folgenden Kapitels sind damit festgelegt. Das chronologische Gerüst liefert die protokorinthische und korinthische Keramik zusammen mit Grabfunden (vor allem aus Rhodos), die durch sie datiert sind[22]). Die wichtigsten Werkstätten dieser Zeit befinden sich in Kreta, Korinth und Rhodos. Aber auch die übrige hellenische Welt hat Wichtiges und Schönes hervorgebracht.

Die Erzeugnisse der Tonbildnerei des 7. Jahrhunderts sind im äußeren Ansehen sehr schlicht und anspruchslos. Außer ganzen Figuren werden in diesem Abschnitt vielfach figürliche Gefäßverzierungen und plastische Vasen — vor allem Kopfgefäße — herangezogen werden. Die beiden ersten Gattungen sind fast ausnahms-

[21]) Die Bezeichnung früharchaisch ist absichtlich gewählt. Der Ausdruck „dädalisch" soll hier vermieden werden, da er erst jüngst speziell für die dorischen Stile der früharchaischen griechischen Kunst gebraucht worden ist (Jenkins, S. XI). Auch der Name „hocharchaisch" ist nicht glücklich, da die Vorsilbe hoch in der gesamten Kunstwissenschaft die Reife eines Stiles, nicht seine Frühform bezeichnet.

[22]) Ich halte mich dabei durchaus an die Ergebnisse von Payne (Necrocorinthia). — Einzelheiten zur Chronologie finden sich im Allgemeinen im Katalog.

los massiv. Die Rückseiten sind nicht durchgebildet. das heißt, daß den Tonbildnern die Tiefenausdehnung einer Figur noch nicht voll zu Bewußtsein gekommen ist. In der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts bürgert sich die Matrize überall ein. Sie ändert nichts an der Einansichtigkeit der Figuren. Diese wird nur zögernd und an wenigen Orten erst gegen Ende des Jahrhunderts aufgegeben. Ähnlich verhält es sich mit dem Interesse der Tonbildner für die Oberfläche der plastischen Körper: Nach einigen verfrühten Versuchen, die im ersten Viertel des 7. Jahrhunderts in dieser Richtung unternommen worden sind, erwacht es erst langsam am Ende des Jahrhunderts. Das schlichte Aussehen der Tonfiguren erklärt sich aus dieser Eigentümlichkeit.

Entstehung.

Am Ende der geometrischen Zeit herrscht — nach unserer Kenntnis — in fast allen Teilen Griechenlands ein eigenartiger plastischer Stil, der sich von dem der geometrischen Epoche ebenso sehr unterscheidet wie von dem früharchaischen. Am besten verkörpern ihn wohl die Bronzefigur eines stehenden Mannes von der Akropolis und die beiden Tonköpfe vom Amyklaion[23]).

Stellt man ihnen das Schönste gegenüber, was uns aus geometrischer Zeit erhalten ist, die Elfenbeinfiguren vom Kerameikos, so erkennt man das Neue, das hier gesucht wurde[24]). Diese Figuren, die schon einer späteren Phase des geometrischen Stiles angehören, haben zwar mehr Körperlichkeit als die Zeichnungen auf dem großen Grabvasen des hochgeometrischen Stiles[25]). Die Umrisse der Figur sind nicht mehr so kantig und gebrochen, die Glieder nicht mehr so hart voneinander abgesetzt wie auf den Malereien. Aber der eigentümliche Stand mit den leicht eingeknickten Knien ist beiden Darstellungen gemeinsam. Man hat nicht den Eindruck, daß die

---

[23]) Ich halte mich hier nur an die allerwichtigsten Stücke. — Akropolis-Bronze: Kunze, AM. 1930, Beil. 44; Hampe, Sagenbilder, S. 32. 2 a. — Auf diese beiden Abhandlungen sei auch für das Folgende verwiesen. — Amyklaion: Nr. 52. Daß beide Köpfe der gleichen Zeit angehören, hat Jenkins, wie ich glaube zu Recht, angenommen. — Plastiken dieser Stilstufe fanden sich in: Lakonien: Nr. 51/2; Olympia: Hampe a. O. 33, Nr. 4; Athen: Akropolis-Bronze; Delphi: AM. 1930, 181, Beil. 60; Kreta: Nr. 1/2, 4; Rhodos: Nr. 91—94; Samos: Anm. 29. Man wird Ähnliches auch in den übrigen Teilen Griechenlands voraussetzen dürfen.

[24]) Elfenbeinfiguren: AM. 1930, Tf. 5. — Nach freundlicher Mitteilung von E. Kunze (mündlich), gehören diese Stücke sicher ins frühe 8. Jh. Das geht, wie mir Kunze nachwies, deutlich aus den mitgefundenen Vasen hervor.

[25]) Wie etwa KiB. 111. 1/2, 4.

Gestalt wirklich fest stehen könnte; sie sieht aus, als müßte sie jeden Augenblick umsinken, weil ihre Glieder unter dem eigenen Gewicht nachgeben. Die Straffheit der Figur kommt ihr mehr von außen her, von dem scharf und sicher gezogenen Umriß und den sehr deutlich gefaßten Flächen, nicht aus der Darstellung der von innen wirkenden Körperkräfte. So trifft Beazley das Richtige, wenn er von ihnen sagt: „the greater corporeity, and the studied symmetry of the attitude, give a presage of the Greek archaic sculpture" — eine Vorahnung, nicht eine Vorstufe[26]).

Um auf die Vorstufe zu kommen, mußten die griechischen Künstler erst neue Wege suchen. Zeugen dieses neuen Suchens sind die spätestgeometrischen Plastiken, von denen zwei soeben genannt wurden. Die Akropolis-Bronze ist stark bewegt, die Beine sind gespreizt, die Arme stehen in verschiedenen Richtungen vom Körper ab. Es kommt keine einheitliche, klare Silhouette mehr zustande, wie auf den Malereien der hochgeometrischen Grabvasen oder bei den Elfenbeinfiguren[27]). Und nicht nur die Bewegung zerstört den festen Umriß. Die Linien selbst erscheinen weich und unbestimmt gegenüber der Formklarheit der Kerameikosfiguren. Die Flächen zerfließen ineinander, die Glieder sind nicht mehr klar voneinander geschieden. Was sich aber vor allem gewandelt hat, ist der Ausdruck. Wohl liegt er bei beiden ganz in den übergroßen Augen. Bei der Elfenbeinfigur sind sie sogar noch weiter geöffnet als bei der Bronze. Aber sie strahlen nicht deren Blick aus. Die Figur bleibt still für sich, während die Bronze nach allen Seiten in den Raum greift und die Welt mit einem neuen, offenen Blick anschaut, der noch voll ist von kindlichem Staunen.

Was die Künstler dieser Zeit suchen, ist Bewegung und der Ausdruck ihres neuen Verhältnisses zur Umwelt[28]). Darüber verlieren ihre Werke zunächst die feste Form, die den geometrischen Plastiken ihren Halt verlieh. Sie werden haltlos, weil ihnen die innere Kraft noch fehlt. Weichheit und Verschwommenheit von Bewegung und Form sind das Ergebnis, bei großer Vitalität des Ausdrucks. Ein erstaunliches Zeugnis, wieweit es gelungen ist, die lebendige Bewegung darzustellen, ist die samische Bronzegruppe mit dem Löwenkampf. Wohl mag sie von der New-Yorker Ken-

---

[26]) Greek sculpture, S. 4.

[27]) Es fällt mir schwer, die Form der Elfenbeinfiguren nur aus dem Material zu erklären, wie Hampe das tut (Sagenbilder, S. 36/7).

[28]) Mit Realismus oder gar Naturalismus hat diese Kunst nichts gemein, wie Jenkins meint: „that Geometric plastic art is fundamentally realist, individualist and non-formularistic" (13), „naturalistic conception" (14).

taurenkampf-Gruppe zeitlich nicht weit entfernt sein, wie Kunze meint[29]). Dennoch ist zwischen beiden der gleiche Unterschied wie zwischen der Elfenbeinfigur und der Akropolis-Bronze. Bei der Kentaurenkampf-Gruppe sind die Konturen noch fest und straff, die Bewegung ist in einer leicht zu übersehenden, klaren Umrißzeichnung beschlossen. Bei der Gruppe mit dem Löwenkampf dagegen ist alles in Fluß geraten. Der Künstler kann sich nicht genug tun in ausgreifenden Bewegungen, in Überschneidungen, in momentanen Stellungen. Dabei sind die Formen fließend und weich, alles Straffe scheint wie absichtlich vermieden.

Suchen wir nach einem Anhaltspunkt, um diesen Wandel in der Anschauung der plastischen Figur zeitlich festzulegen, so fällt der Blick zuerst auf die protokorinthische Vasenmalerei. Die großen ungelenken Tiere auf den protokorinthischen Aryballen aus dem Anfang des 7. Jahrhunderts mit ihren weichen Gliedern und schwankenden Bewegungen sind wohl die besten Parallelen für den Löwen und den Hund der samischen Gruppe[30]). Einen etwas festeren Anhaltspunkt für die Datierung gewinnen wir aus dem Vergleich der Akropolis-Bronze mit kleinen gemalten Gestalten, wie denen auf dem Bostoner Aryballos oder dem in Berlin[31]). Die Konturen sind bei den gemalten Figuren schon fester gezogen, die Bewegungen sicherer, der Körper wieder deutlicher gegliedert. Die Stufe, in der das Suchen nach der lebendigen Bewegung noch alles formale Interesse verdrängte, ist überwunden. Die Künstler bemühen sich nun, die neugesehene Welt in feste Formen zu fassen. Wie eine Bronze dieser Zeit aussieht, zeigt die athenische Attasche, deren plastische Eigentümlichkeiten Hampe gut umschrieben hat: „Die Attasche ist gebaut, aus Körpermassen"[32]). Diese Massen sind klar gegeneinander abgesetzt, von deutlichen Umrissen und bestimmten Flächen begrenzt. Alles Gleitende, Fließende, Labile der Bronze von der Akropolis ist verschwunden. Dadurch hat die Figur an Unmittelbarkeit des lebendigen Ausdrucks eingebüßt. Der weltoffene Blick ist beherrschter, gewaltiger geworden. Eine neue Kunst — die früharchaische — ist geboren.

Wir können also die Akropolis-Bronze und die samische Gruppe in das Ende des 8. Jahrhunderts datieren, in die Zeit, die Payne als diejenige der „experimentierenden Strömungen" bezeichnet hat,

[29]) Samos: Hampe, Sagenbilder, 33. 3 b, Tf. 30. 3 (einen Ionismus in dieser Zeit nachzuweisen, dürfte doch recht schwierig sein: a. O. 34, Anm. 1). — New York: a. O. 32. 3 a, Tf. 30. 1. — Kunze, AM. 1930, 146.

[30]) So auf dem Aryballos Payne PVm. Tf. 9. 2/7.

[31]) Payne PVm. Tf. 11. 1—5, 10. 5/6.

[32]) Hampe, Sagenbilder, 32. 3, Tf. 31, 40. — A. O., 34.

ein Ausdruck, der auf unsere Bronzen vorzüglich paßt[33]). Sie ist als die Zeit anzusehen, in der die entscheidende geistige Wandlung der Griechen vor sich geht, in der ihnen eine neue Welt voll pulsierenden Lebens, voller Wunder und abenteuerlicher Gefahren aufgeht. In dieser Zeit entsteht auch die griechische Tonbildnerei, wie sie hier gesehen werden soll, als ein künstlerisch bedeutsames Handwerk, an dessen Erzeugnisse ästhetische Ansprüche gestellt werden.

Einen solchen Anspruch können ja die wenigen Tonplastiken, von denen wir sicher sagen können, daß sie rein geometrisch sind, nicht erheben. Es genügt, an die Pferdchen zu erinnern, die oft einzeln oder in Gruppen die Deckel attischer Pyxiden zieren. So hübsch sie im einzelnen sein mögen, künstlerisch kommen sie doch nie über den Rang gefälliger Spielereien hinaus[34]).

Um so reicher ist die Entfaltung der Tonbildnerei in spätestgeometrischer Zeit. Das ist bei dem allgemeinen Charakter dieser Epoche kein Wunder. Kein Material ist so geeignet wie der Ton, eine Bewegung, einen Ausdruck unmittelbar nachzubilden. In dieser Zeit ist jede Figur ein Individuum für sich; ist doch auch jede für sich aus freier Hand modelliert. Neben rundlichen, aufgeschwemmten Gesichtern mit verschlafenem Ausdruck finden sich eckige, kantige Köpfe mit ausgemergelten Zügen von höchster Lebendigkeit. Neben ganz rohen Bildungen mit klobiger Nase und grob eingeschnittenem Mund stehen Werke von so ausgezeichneter Modellierung wie die Kopfvase von Sparta[35]). Bei allen individuellen Verschiedenheiten dieser Stücke haben sie doch alle das gleiche Suchen nach lebendigem Ausdruck gemeinsam, die gleiche — man möchte sagen: naive, draufgängerische — Art, die plastische Gegebenheit eines Körpers zu ignorieren. Eine plastische Vorstellung von einem Körper scheint garnicht vorhanden zu sein. Diese Gebilde bestehen — künstlerisch gesprochen — nicht aus einer festen Masse, die von geschlossenen Flächen umgrenzt wird. Die Flächen sind in widernatürlicher Weise zerrissen, die Masse ist locker gefügt. Ihre Fügung wird ganz dem Ausdruck in Blick und Bewegung geopfert. Die Masse scheint nur

[33]) Payne PVm. S. 12.

[34]) Pferdchen: z. B. Pfuhl MuZ. Abb. 8; Langlotz, Cat. Würzburg Nr. 54, 63/4 (Tf. 5); Masner, Vasen und Terrakotten Nr. 31, Tf. 1. — Diese Figürchen sind entweder einfach mit einer Firniszeichnung verziert, oder sie sind ganz mit Firnis überzogen, auf den weißes Ornament aufgemalt ist. — Menschliche Figuren, die sicher aus geometrischer Zeit stammten, sind mir nicht bekannt. Es scheint, als gäbe es in den Gräbern dieser Zeit so gut wie keine Tonfiguren (Winter, Einl. 4, 7).

[35]) Vgl. Kreta: Nr. 1 b mit 1 a/c. — Kopfvase: Nr. 51, vgl. etwa Nr. 1 d/e.

insofern vorhanden zu sein, als sie zur Darstellung des Ausdrucks unerläßlich ist.

Hauptträger des Ausdrucks eines Gesichtes ist zunächst das Auge, der Blick. Das Auge beherrscht auch in dieser Zeit das ganze Gesicht. Meist wird die Pupille mit einem runden Stäbchen in den Kopf eingestochen, so daß gleichsam der Blick selbst durch die Negation der Materie dargestellt wird[36]). Bei sorgfältigeren Stücken, wie etwa der spartanischen Kopfvase, verzichtete man aber auf dieses allzu primitive Mittel: Die Augen sind hier sorgsam mit ihren Lidrändern wiedergegeben. Doch beherrschen sie auch hier kraft ihrer abnormen Größe das übrige Gesicht.

Das besagt nun nicht, daß nicht auch alle übrigen Teile des Kopfes und der Körper der Darstellung größter Lebensoffenheit dienten. Bei der Kopfvase zum Beispiel springen Nase und Bart weit vor, während alle flachen Gesichtsteile möglichst aufgelöst oder unterdrückt werden. Die Wangenknochen verschwinden, die Wangenflächen fliehen zurück, und die Stirn ist ganz niedrig oder verschwindet unter irgend einer Kopfbedeckung.

Dieses Hinausstoßen in den Raum, das an den einzelnen Teilen des Kopfes kenntlich ist, findet seine Entsprechung in der Anlage ganzer Figuren. Die hübschen Statuetten eines stehenden und eines sitzenden Mannes aus Lato sind dafür gute Beispiele[37]). Das freie Ausgreifen der Glieder in den Raum beruht bei diesen Figuren auf einem völligen Mangel an Axialität. Die Richtung einer Figur in Stand, Bewegung und Durchbildung des Körpers, die Tatsache, daß ein Körper in einem bestimmten Verhältnis zu dem Raum steht, der ihn umgibt, kommt diesen Künstlern sowenig zu Bewußtsein wie die Festigkeit und die Struktur der Körpermasse. Die Figuren sind „ringsherum" gearbeitet. Bestimmte Axen, feste Ansichten haben sie nicht. Sie sind ganz Ausdruck, ganz Bewegung. Aber sie sind eben n u r dies. Zur monumentalen Form fehlen ihnen also die wichtigsten Voraussetzungen[38]).

---

[36]) Von der verblüffend ausdrucksvollen Wirkung dieser Augenbildung legen Köpfe wie Nr. 1 d Zeugnis ab. Auch rhodische Köpfe wie Nr. 91, 95 b sind gute Beispiele. Davon läßt sich Nr. 95 b in die Mitte des 7. Jh. datieren (vgl. Anm. 55).

[37]) Nr. 1 a/c. — Vgl. auch den Leierspieler und die Klagefrau aus Afrati Nr. 2 a/b. Daß solche Darstellungen jetzt auftauchen, ist für die Zeit charakteristisch. — Vgl. die Klagefrau aus Rhodos Nr. 94 aus der Mitte des 7. Jh. (vgl. Anm. 55). — Eine gute Analogie zu dem Leierspieler Nr. 2 a ist der Bogenschütze aus Delphi: AM. 1930, Beil. 60.

[38]) Das heißt: Es ist wenig wahrscheinlich, daß es in dieser Zeit irgendwelche statuarische Plastik gegeben hat. Diese Ansicht steht in Widerspruch zu der Buschors und Kunzes (AM. 1930, 15, 141/2). Die künstlerischen

(Fortsetzung nächste Seite)

Den Beweis, daß diese Figürchen hier richtig ausgedeutet wurden, erbringt die Untersuchung der frühesten kretischen Reliefs[39]). Die Figuren von Männern und Kriegern, die auf diesen Reliefs dargestellt sind, entsprechen in der Umrißführung ganz den eben besprochenen Tonfiguren. Ihre Bewegungen sind ebenso gemeint und dargestellt wie die der genannten Statuetten. Das heißt, der Mann auf dem Relief in Paris steht genau so locker und unsicher da wie der stehende Mann von Lato oder wie der bronzene Krieger von der Akropolis[40]). Er greift genau so ziellos in den Raum hinaus wie dieser. Und doch hat der Künstler gewagt, diese Figur, die keine Axen und keine Richtung hat, in ein Relief zu setzen. Darin offenbart sich unzweideutig, daß für diesen Künstler zwischen Raum und Figur noch kein festes, verbindliches Verhältnis bestand. Seine Figuren bewegen sich ganz frei, ihrem Triebe folgend, ohne Rücksicht auf den Raum, ohne eine Bindung mit ihm einzugehen. Das ist ihr Reiz, aber auch ihre Schwäche.

Von dieser — noch durchaus primitiven — Stufe der griechischen Plastik entfernen sich schon die Köpfe vom Amyklaion. Man erkennt das Neue, das in ihnen liegt, beim Vergleich mit der spartanischen Kopfvase[41]). Namentlich bei dem besseren der beiden Köpfe (dem behelmten Krieger) ist schon deutlich ein fester Kern entstanden, auf den der Mund, die Nase, die Augen — noch ohne sichere Beziehung zueinander — aufgetragen sind. Wohl ist der Kopf durch den weltoffenen Blick mit den eben besprochenen Werken eng verbunden. Auch das Profil, das ganz auf die Nase angelegt zu sein scheint, die weit in den Raum vorstößt, erinnert an die ältere Art, sich des Raumes zu bemächtigen. Aber die Tatsache, daß der Künstler die Masse des Kopfes als eine feste, kubische Form empfunden und dargestellt hat, ist ganz neu[42]).

In dieser Zeit, in der die Körpermasse als künstlerischer Wert entdeckt wird, tritt auch zum ersten Male die Matrize auf. Wir sahen

---

Voraussetzungen für statuarische Plastik scheinen aber erst um die Mitte des 7. Jh. erreicht worden zu sein. Wir können vorläufig nicht ahnen, wie das Bildwerk aussah, das auf dem Altar der Hera von Samos stand. Auch die Funde von Dreros (Marinatos, BCH. 1936, 219; AA. 1936, 217) helfen uns nicht weiter, da die Altarbilder aus der Mitte des 7. Jh. stammen (vgl. Anm. 69). — „Monumental" ist hier im weitesten Sinne gebraucht, nicht im Hinblick auf die Größe einer Plastik, sondern auf deren Form (vgl. Anm. 69).

[39]) Nr. 6—8. — Es sind die frühesten griechischen Terrakotten, die aus Matrizen kommen. Vgl. Anm. 43.

[40]) Paris: Nr. 6. — Lato: Nr. 1a. — Akropolis: Anm. 23.

[41]) Nr. 52. — Nr. 51.

[42]) Auf der Stilstufe dieses Kopfes stehen auch die kretischen Köpfe Nr. 4.

schon vorhin, daß einzelne kretische Reliefs, die vielleicht etwas älter sind, aus Matrizen gezogen wurden[43]). Köpfe von Figuren — also rundplastische Werke — hatte man aber bisher nicht in dieser Weise herzustellen versucht. Das hatte seinen guten Grund. Das Ziel der Handwerker war ja nicht die künstlerische Durchbildung der Körpermasse als solcher, sondern die Darstellung des Ausdrucks, noch dazu in einer Weise, die den Körper negierte und daher auch technisch die Verwendung der Matrize ausschloß. Da sie nun aber die kubischen Qualitäten der Masse erkennen, den Wert der geschlossenen Oberfläche für die plastische Kunst entdecken, brauchen sie auch die Matrize. Sie ist technisch geeignet, solche geschlossenen Körper leicht zu vervielfältigen. In Lato fanden sich auch Köpfe, die auf der Stilstufe der Amyklaionköpfe stehen und höchstwahrscheinlich aus Matrizen gezogen wurden[44]).

Die Entdeckung der Körpermasse und der Oberfläche ist der eigentliche Ausgangspunkt für die archaische Plastik. Zunächst sind die Versuche auf diesen neuentdeckten Gebieten zaghaft und sehr verschiedenartig. Der Kopf von der Akropolis von Sparta ist bezeichnend für diese Stufe[45]). Sein Gesicht ist noch ganz weich gebildet. Es scheint, als müßte die Masse unter dem leisesten Druck nachgeben. Die Umrisse sind noch unbestimmt, die Flächen verfließen noch ineinander, so wie es bei den spätestgeometrischen Plastiken der Fall war. Ebenso wie bei den Amyklaionköpfen stehen die Einzelformen des Gesichtes ohne Verbindung nebeneinander. Aber die Körpermasse als solche ist vorhanden. Das äußert sich zum Beispiel in der Art, wie die Haare in großen, schweren Haufen das Gesicht einrahmen und dem Kopf einen Umfang verleihen, den er zuvor nicht hatte[46]). Aber am auffälligsten wird die Existenz der Körpermasse, wenn wir den Ausdruck des Kopfes betrachten. Verglichen etwa mit dem der Kopfvase von Sparta oder dem der Amyklaionköpfe erscheint er stumpf und verschlafen. Der Ausdruck, der früher aus allen Teilen des Kopfes in die Welt hinausging, den sozusagen die Materie selbst nach allen Richtungen auszustrahlen schien, ist hier

[43]) Anm. 39.

[44]) Nr. 4 c. — Ihre eigenartige Technik — sie waren mit einem Zapfen an den wohl handmodellierten Leib angefügt — setzt voraus, daß sie getrennt vom Leib, also doch wohl mit Hilfe von Matrizen hergestellt worden sind. Sie sind so die ältesten Beispiele für eine Technik, die bis in den Anfang des 5. Jh. weit verbreitet ist.

[45]) Nr. 53. — Eine gute Vorstellung ganzer Figuren dieser Stilstufe geben die Männer aus Lato Nr. 5 a. Sie sind wohl die ältesten Figuren, die ganz aus der Matrize kommen.

[46]) Dieser Kopf hat eine „Etagenperücke" in einer primitiven Form. Auch sie gehört also zu den Mitteln dieser neuen Kunst (vgl. Langlotz, Antike Plastik, 117).

förmlich eingefangen von der Körpermasse. Das Verhältnis von Form und Ausdruck ist gegenüber den Werken der vorhergehenden Epoche in sein Gegenteil verkehrt. Die Masse ist nicht mehr eine Funktion des Ausdrucks, sie gewinnt nicht mehr aus ihm allein ihre Daseinsberechtigung. Sondern der Ausdruck ist zur Funktion der Masse geworden. Er ist nur insoweit spürbar, als es dem Künstler gelingt, die Masse so zu organisieren, daß der Ausdruck herausspringt. Die Durchbildung der Körpermasse ist nun für den Künstler das primäre und wichtigste Problem. Darüber verschwindet keineswegs das anfangs so kühne und heftige Suchen nach dem Ausdruck und der Bewegung, nach dem pulsierenden Leben. Aber es wird zurückgedrängt. An seine Stelle tritt ein zähes Bemühen um die Eroberung der körperlichen Erscheinung. Insofern stehen diese Werke am Anfang der archaischen Kunst.

In der nun folgenden Zeit beschäftigt die Künstler vor allem die Durchbildung der Körpermasse und ihrer Oberfläche. Dabei ändert sich die Struktur der Masse gegenüber dem Kopf von der Akropolis von Sparta zunächst wenig. Einige spartanische Figuren dieser Zeit mögen dies veranschaulichen[47]). Die Masse des Gesichtes tritt wohl stärker hervor als bei dem Akropoliskopf. Die Wangen sind voller, die Nase ist breit und dick, die Lippen fleischig. Doch bleibt der Eindruck des Weichen, Nachgiebigen bestehen. Die Flächen und Konturen zeigen feine, verfließende Übergänge. So ist es kein Wunder, wenn die Künstler dieser Zeit den Reiz einer fein durchgebildeten, an Lichterspiel reichen Oberfläche stark empfinden. Dafür zeugt die schöne Protome aus dem Heiligtum der Orthia[48]). Ein anderer Kopf gleichen Fundortes zeigt, wie sich in dieser Zeit die Handwerker bemühen, auch kleine Einzelheiten der Oberfläche wiederzugeben[49]). Die Augenbrauen werden als plastische Bogenlinien gebildet, und die Haarmasse versucht man durch eine reiche Ritzzeichnung zu beleben.

---

[47]) Akropolis-Kopf: Nr. 53. — Figuren Nr. 54. — Zu diesen Nr. 56 b. Ganz entsprechende Stücke aus Kreta: Nr. 5 b—d, Korinth: Nr. 62 a, Rhodos Nr. 95 a (aus einem Grabe der Mitte des 7. Jh.!).

[48]) Nr. 55. — Dazu Kreta: Nr. 14, Rhodos Nr. 98. Auch die Reliefs der böotischen Pithoi: Hampe, Sagenbilder Tf. 36. R 1, 37/8, sowie die handgemachte rhodische Figur Nr. 97 schließen sich der Protome an. Dabei zeigt sich, daß die Pithoi der tiefsten Provinz entstammen. — Die Protome gehört wohl sicher in diese Zeit. Die Art, wie die Stirn fast ganz vom Haar verdeckt wird, die vorspringenden, dicken Lippen, die Führung der Brauenbögen ebenso wie der tief nach hinten verlegte Ansatz der „Etagenperücke" an das Stirnhaar entspricht genau den Kopfformen der Figuren Nr. 54.

[49]) Nr. 56 a. — Vgl. auch Korinth: Nr. 62 b.

Indem die Werke dieser Zeit ihre Masse zurückgewinnen, bekommen sie auch ein neues Verhältnis zum Raum. Sie sind eindeutig ausgerichtet, sie sind streng frontal gebildet[50]). Besonders deutlich kommt diese neue Axialität wieder an Reliefs zum Vorschein. Vergleichen wir zum Beispiel ein Relief aus Lato, auf dem der „Herr der Tiere" dargestellt ist, mit den älteren Reliefs in Paris und New York, so tritt die neue Haltung der Figur deutlich in Erscheinung[51]). Die Figuren sind nun sauber und streng in die Fläche gesetzt. Der Gott schreitet gemessen dahin, rechts und links steigen die Tiere an ihm empor. Seine Flügel sind weit ausgebreitet, sein Gesicht dem Beschauer zugewendet. An dieser Darstellung bleibt nichts unklar oder zweideutig, weder an der Bewegung noch an der Haltung des Körpers oder an der Richtung des Blickes. Dafür ist auch alles Momentane einer lebendigen Bewegung, wie es auf den älteren Reliefs — wenn auch unvollkommen — dargestellt war, verschwunden. Das unmittelbar Ausdrucksvolle hat dem streng Geregelten Platz gemacht. Die Figur hat an Lebendigkeit eingebüßt, aber sie ist wieder ein festes Verhältnis zum Raum eingegangen. Sie bewegt sich nicht mehr frei und eigenmächtig in ihm. Es ist offenkundig, was sie an Festigkeit und Größe aus dieser Beziehung zum umgebenden Raum gewinnt. Nur eines fehlt ihr noch zur monumentalen Form, die feste, klare Struktur der Masse. Diese ist immer noch weich und dehnbar, der Gestalt fehlen Sehnen und Muskeln. Darin gleicht sie den Figuren auf protokorinthischen Aryballen des frühen 7. Jahrhunderts[52]).

Das Bild dieser Zeit wäre unvollständig, wollte man nicht auch diejenigen Werke hier erwähnen, die noch in der Linie der spätgeometrischen Ausdruckskunst stehen. Zuweilen fallen sie wohl etwas grob und ungeschlacht aus, wie ein Kopf aus der dictäischen Grotte[53]). Doch sind seine vollen, allzu fleischigen Gesichtsformen, die Art wie die einzelnen Teile des Gesichtes sehr deutlich voneinander abgesetzt werden, die sorgfältige Augenbildung für die Kunst dieser Zeit recht charakteristisch. Sie erinnern unmittelbar an die Attasche aus Athen[54]). Sein eigentümlich reicher Gesichtsausdruck

---

[50]) Auch das begünstigt die Verwendung der Matrize, ja es fordert sie geradezu.

[51]) Lato: Nr. 9. — Das Stück ist besonders wichtig, da hier die Matrize selbst erhalten ist. — Paris: Nr. 6. — New-York Nr. 7/8.

[52]) Z. B. Payne PVm. Tf. 10. 1. — Hampes Untersuchung der böotischen Fibelbilder ergibt ein ähnliches Bild von der Entstehung des früharchaischen Stils (Sagenbilder 51 ff.).

[53]) Nr. 10.

[54]) Anm. 32.

zeigt, daß diese erste früharchaische Plastik nicht ohne die spätestgeometrische denkbar ist. Dieser Zusammenhang wird vollends deutlich, wenn wir die Gruppe der eindrucksvollsten Terrakottaköpfe des frühen 7. Jahrhunderts betrachten, einen Kopf aus Anavlochos, einen aus Samos und einen aus Larissa[55]). Die sprühende Lebendigkeit dieser Köpfe, die Unmittelbarkeit ihres Ausdrucks, die Wucht ihrer Erscheinung steht in der griechischen Tonbildnerei einzig da. Sie konnten nur in einer Zeit entstehen, als das Suchen nach Leben und Ausdruck den Künstlern noch fest im Blute lag und zugleich der Drang nach strenger plastischer Form sich geltend machte. Kein geringeres Meisterwerk als der Apollo Tyszkiewicz ist aus dieser Begegnung zweier künstlerischer Welten entstanden, die sich ihrem innersten Wesen nach scheinbar so fremd gegenüberstehen[55a]). Masse und lebendigster Ausdruck sind in diesen Werken eine einzig glückliche Bindung eingegangen, wie sie weder vorher noch nachher in dieser Reinheit wieder erreicht worden ist. Nur in der Zeit, in der die archaische Plastik geboren wurde, waren Welt und Kunst ein so neues und frisches Erlebnis, daß den Künstlern solches gelingen konnte.

---

[55]) Anavlochos: Nr. 3. — Samos: Nr. 274. — Larissa: Nr. 283. — Auch die ausdrucksvollen Köpfe von der Akropolis von Kamiros (Nr. 96) und die schöne lemnische Figur (Nr. 284) sind hierher zu zählen. Bezeichnenderweise sind alle diese Stücke aus freier Hand modelliert. Auch darin stehen sie in spätestgeometrischer Tradition. Es sei hier an die Stücke erinnert, die den spätestgeometrischen Stil ins 7. Jh. fortsetzen: Nr. 95 b, 94 (Anm. 36/7) und die Figur Nr. 92. Wie zu allen Zeiten überdecken sich die Stilströmungen auch hier (vgl. Anm. 47 zu Nr. 95 a). — Zur Rolle des Orients s. Anhang 2.

[55a]) MonPiot. 2, Tf. 15; Koch, Apollo 1. — Er ist in der neueren Literatur aus unbegreiflichen Gründen sehr vernachlässigt worden. Mit seinem staunenden Blick und den in den Raum vorgreifenden Armen noch an spätestgeometrische Werke anschließend (vgl. Akropolis-Bronze Anm. 23, kretische Figuren Nr. 1 a, 2 und die lemnische Nr. 284; danach erscheint die Erklärung, die Lippold: Gnomon 1931, 505 für die Armhaltung gegeben hat, wenig wahrscheinlich), entspricht er in der Durchbildung des Leibes dem neuen „Massenstil" dieser Zeit (für das Gesicht vgl. Nr. 14, 55, 98). Er ist in Allem der Vorläufer des Theseus auf dem Relief Nr. 11 (Anm. 62, Langlotz, Antike Plastik, 117). Man beachte nur die nuancierte Umrißbildung an den Oberschenkeln, die feinfühlige Durchbildung der Kniescheiben (deren Einzelheiten beim Theseus nur auf einer guten Photographie zu erkennen sind, die mir E. Langlotz freundlicherweise überließ) und die wundervolle Modellierung des vorgestreckten Armes und der Hand, die den Bogen hielt. Bei allen provinziell-böotischen Zügen, die ihr anhaften (z. B. der lange Hals, die harte Zeichnung der Mittellinie des Körpers und der Umrisse des Brustkorbes) ist dieses Werk doch von außerordentlich hoher Qualität. Darüber hinaus verleiht ihm die Inschrift eine seltene geistesgeschichtliche Bedeutung.

Ihre reifste Ausbildung erfährt die früharchaische Kunst in der folgenden Stilphase. Die Entwicklung knüpft an diejenigen Werke der Frühzeit an, die sich am weitesten von der spätestgeometrischen Ausdruckskunst entfernen und in denen die neuen Bestrebungen, sich der Körpermasse künstlerisch zu bemächtigen, am reinsten zum Ausdruck kommen[56]). Doch werden alle Unvollkommenheiten, die diesen älteren Werken anhaften, durch einen tiefgreifenden Wandel in der Struktur der Masse beseitigt. Diese Wandlung können wir freilich so wenig erklären wie etwa die, die zur Ausbildung des spätestgeometrischen Ausdrucksstiles führt[57]). Auch in diesem Falle werden wir annehmen dürfen, daß die Art, in der die Künstler die Welt betrachteten, sich verändert hat. Wir müssen uns begnügen zu erkennen, daß dieser Wandel einer der bedeutendsten ist, den die griechische Kunst je durchgemacht hat. Ohne ihn ist die älteste griechische monumentale Skulptur nicht denkbar.

Die Werke der voraufgehenden Stilstufe sind vor allem durch die lockere Fügung ihrer Masse charakterisiert. Die Köpfe haben aufgedunsene Gesichter mit breiter Nase und fleischigen Lippen. Das Kinn ist voll und schwer[58]). Der Gesichtsausdruck verfängt sich in den allzu schweren Formen. Der Blick wird stumpf und ziellos. Diesen Formen entsprechen die Bewegungen der Figuren. Sie sind unbestimmt, weich und zögernd. Payne hat sie gut charakterisiert, wenn er diesen Gestalten „eine gewisse Unbeholfenheit der Bewegung" nachsagt, „als ob Vorder- und Hinterbeine nicht von dem gleichen Organismus gelenkt würden"[59]). Der Gott auf dem Relief von Lato kommt gedämpften Schrittes einher, unhörbar, als seien der Boden unter ihm und seine Glieder weich wie Watte[60]). Bei aller Strenge der Frontalität fehlt der ganzen Darstellung ein Letztes an Straffheit der Form und an Klarheit des Aufbaues. Sie ist von keinem einheitlichen Rhythmus durchzogen.

Dies alles ändert sich ganz plötzlich. Die überquellenden Formen verschwinden. Es ist, als saugte sie eine unsichtbare Kraft bis auf den Kern des Körpers, bis auf Knochen und Sehnen auf. Wir besitzen ein prachtvolles Werk dieses neuen Stils in der Sphinx vom Kera-

[56]) Z. B. die spartanischen Köpfe Nr. 54.

[57]) Zuletzt hat Hampe versucht, den neuen Stil als eine Wirkung der epischen Dichtung zu deuten (Sagenbilder 74). Doch scheint das nicht wahrscheinlich zu sein, weil damit die formalen Veränderungen in der Bildkunst nicht erklärt werden können. In der Dichtung hat sich der Wandel zur monumentalen Form vielleicht einfach eher vollzogen, als in der Bildhauerei.

[58]) Nr. 54.

[59]) Payne PVm. S. 16, von gleichzeitigen Tierbildern auf protokorinthischen Vasen gesagt.

[60]) Nr. 9.

meikos[61]). Der Körper des Tieres ist ganz hager. An den Beinen treten Sehnen und Knochen unter der feinen Haut deutlich hervor. Aufrecht sitzt die Sphinx da. Ihr Körper ist voll von einer Spannung, die alle Flächen und alle Umrisse beherrscht und zu einer unteilbaren Einheit zusammenbindet. Jäh bricht diese Spannung aus dem fascinierenden Blick der großen Augen hervor.

Der ganze Reiz der neuen Kunst entfaltet sich auf dem Theseus-Ariadne Relief aus Tarent[62]). Mehr noch als die knappen Formen der feingliedrigen Gestalten spricht hier die Deutlichkeit, mit der die Gelenke hervorgehoben werden. Die Taille ist eng geschnürt. Schultern, Ellenbogen, Knie sind deutlich in ihrer Beweglichkeit gekennzeichnet[63]). So tritt das Spiel der Arme und Hände, wie sie sich zum Gruß erheben und nach der Spindel greifen, trotz der Überschneidungen anschaulich in Erscheinung. In ihrer Feinheit und Abgewogenheit sind diese Bewegungen die rechte Ergänzung zu den Umrissen der Figuren. Bei aller Schärfe und Präzision sind diese doch mit einem unendlich feinen Gefühl für die Schwingung einer Linie ausgezogen. Das schönste Beispiel für diese Fähigkeit der früharchaischen Künstler ist wohl das Relief mit der stehenden Frau aus Parachora[64]). Ihr steifes, faltenloses Gewand wird durch die

---

[61]) Nr. 325. Sie trägt auf dem Kopf ein Thymiaterion, ebenso wie die Klagefrau Nr. 326, die wohl aus der gleichen Werkstatt stammt. Durch den Grabungsbefund ist sie vor oder um 650 datiert. — Ganz verwandt ist die schreitende Sphinx auf dem Relief aus Kreta Nr. 15. Die Eleganz ihrer Bewegung steht in eigenartigem Gegensatz zur kraftvollen Erscheinung der attischen Sphinx. Vgl. dazu Anm. 94.

[62]) Nr. 11. Es stammt nach der sicher zutreffenden Vermutung von Langlotz aus einer nach Tarent importierten kretischen Matrize. Das gleiche gilt wohl auch für das „Dionysos"-Relief Nr. 68, von dem sich Repliken, aus einheimischem Ton gebildet, in Parachora und Argos fanden. Keramische Erzeugnisse wurden schon in geometrischer Zeit exportiert (Kunze, Bronzereliefs S. 261/2). Im frühen 7. Jh. finden wir argivische Terrakotten in Aigina (Jenkins, Dedalica Tf. 1. 2), späterhin rhodische in Aigina (Jenkins a. O. Tf. 3. 4), argivische in Parachora (BSA. 32, 23 Anm. 3), korinthische in Böotien (Nr. 74).

[63]) Z. B. sind wie beim „Dionysos" Nr. 68 die Gelenkknochen der Ellenbogen und die Kniescheiben deutlich nachgebildet. Auch die Arm- und Beinmuskeln kann man z. T. unterscheiden. Daß dies alles aber keine Nachbildung des natürlichen Vorbildes um seiner selbst willen bedeutet, geht daraus hervor, daß die Künstler über den hier erreichten Punkt nicht hinausstreben. Vgl. Anm. 74.

[64]) Nr. 64. — Vgl. Kreta: Nr. 25 und Sparta: Nr. 57 c. — Gröber gezeichnet ist die Schlangengöttin vom Kerameikos Nr. 321. Die Verbindung eines plastischen, aus der Matrize gezogenen Kopfes mit einem gemalten Leib kommt am Greifenkessel und der Situla aus Afrati wieder vor (Nr. 12/3). Der Kopf der Herrin der Tiere auf der Situla ist nicht erhalten. Doch weist die Zeichnung in diese Zeit. (Vgl. BJbb. 135, 81/2). — Vgl.: Rodenwaldt, Corolla L. Curtius 63 f.

kaum wahrnehmbare Bewegung des Umrisses mit heimlichem Leben erfüllt. Der federnde Schritt, die rhythmisch geschlossene Bewegung des „Dionysos" auf dem argivischen Relief sind das natürliche Ergebnis dieser neuen künstlerischen Fähigkeiten[65]). Die gleiche Kraft und Eleganz des Umrisses, die gleiche Geschlossenheit der Bewegung finden wir wieder auf protokorinthischen Vasen aus dem Beginn des zweiten Viertels des 7. Jahrhunderts[66]). Mit ihrer Hilfe können wir den Wandel in der Anschauung der Figur zeitlich festlegen. Noch deutlicher als die Reihe der Terrakotten zeigt uns die dichtere Abfolge der Vasenbilder, wie unvermittelt dieser Wandel eintritt.

Für die Auffassung der Körperlichkeit einer Plastik bei diesen reifsten früharchaischen Werken ist noch eines charakteristisch. Wohl ist bei ihnen die Körpermasse bis zur kristallinischer Klarheit und Schärfe durchgeformt. Aber Gewicht scheinen sie nicht zu haben. Bei aller kraftvollen Gespanntheit, mit der die Spinx vom Kerameikos dasitzt, scheint sie doch eher zu schweben, als auf ihrer Unterlage zu lasten. Und den „Dionysos" scheint sein federnder Schritt eher in die Luft zu heben, als mit der Erde zu verbinden[67]).

Diese Gewichtslosigkeit der Körper bringt, verbunden mit der überklaren Struktur der Masse, eine eigenartige Zwiespältigkeit in die Plastik dieser Zeit. Trotz diesem Zwiespalt verleiht jedoch die Straffung und Abklärung des plastischen Aufbaues diesen Skulpturen die monumentale Form, die alle älteren Werke vermissen ließen. Es ist kein Zufall, daß die erste lebensgroße griechische Tonplastik, das Kopfgefäß von Arkhanes, in dieser Zeit entsteht und daß zu Beginn dieser Epoche die größten protokorinthischen Vasenbilder gemalt werden[68]). Nach den Formgesetzen, die in diesen Werken sichtbar werden, können die Künstler große Statuen schaffen, sei es, daß diese frei stehen wie die bronzenen Altarstatuen von Dreros oder die Statue von Auxerre, sei es, daß sie wie die „Metope" von Mykenai und die Göttingen von Prinia mit der ersten monumentalen griechischen Architektur ein engeres Verhältnis eingehen[69]). Nur ein

[65]) Nr. 68. — Vgl. Anm. 62.

[66]) Die frühesten Beispiele sind die Oinochoe in Toulouse und die Kotyle in London Payne PVm. Tf. 12—14 (Nr. 83). — Vgl. auch Katalogtext zu Nr. 45—48.

[67]) Nr. 325 und 68.

[68]) Arkhanes: Nr. 18. — Die Gefäße sind die Oinochoe in Toulouse und die Londoner Kotyle: Anm. 66. — Vgl. auch ähnliche Erscheinungen bei den böotischen Fibeln (Hampe, Sagenbilder 74).

[69]) Dreros: AA. 1936, 221 Abb. 3 (Vgl. Anm. 38). — Auxerre: Mon Piot 20, 1, Tf. 1/2 und BJbb. 135, 82. — Mykenai: s. Payne Nc. 233 Anm. 1. — Prinia: s. Jenkins, Dedalica 79. — Mit Recht hat Jenkins

(Fortsetzung nächste Seite)

solch starker Ausdruck, wie ihn die Sphinx vom Kerameikos besitzt, vermag auch große Statuen mit Leben zu erfüllen.

Die neue Monumentalität, die den Werken dieser Zeit innewohnt, scheint der Ausdruck für ein neues Ideal zu sein. Am eindrucksvollsten kommt das Bild des Menschen, wie es den Künstlern dieser Zeit vorschwebt, in den Köpfen der Figuren zur Geltung. An der Sphinx vom Kerameikos wurde gezeigt, wie sich die ganze, im Körper angesammelte Spannung im Blick zu konzentrieren scheint[70]). Der abgeklärte, rhythmisch geschlossene Aufbau der Figur erweist sich als eine Kraft, die den Ausdrucksgehalt des Kopfes mächtig steigert. Darüber hinaus gewinnen die Köpfe selbst aus der klaren, straffen Durchbildung ihrer Masse eine höchst eigentümliche Lebendigkeit. Die feinsten unter ihnen, die winzigen Köpfe an den protokorinthischen Aryballen in Paris und Berlin, mögen als Beispiele dienen[71]). Das Schema, nach dem ihr Gesicht aufgebaut ist, gleicht wohl noch dem der oben genannten älteren Köpfe[72]). Alles Wesentliche aber hat sich geändert. Das fein und scharf umrissene Gesicht steht in deutlichem Kontrast zu den schweren Haarmassen. Diese sind klar gegliedert in das Polster der Kopfhaare und in die rechts

---

darauf aufmerksam gemacht (a. O. 5), daß man diese Statuen unmittelbar mit Tonfiguren vergleichen kann, ohne Zuhilfenahme kunsthistorischer Abstraktion. Diese stilistische Identität von Groß- und Kleinplastik ist für diese Zeit charakteristisch. — Aufgabe einer besonderen Untersuchung wäre der Nachweis, daß die griechische Architektur gleichfalls erst in dieser Zeit eine monumentale Form erhält. Das erste Heraion von Samos oder der Tempel von Dreros können nicht als monumentale Bauten gelten. Dazu fehlt ihnen zusehr die Klarheit in der Durchbildung des Baukörpers. Sie sind ausgezeichnete Beispiele dafür, daß Größe nicht mit monumentaler Form gleichgesetzt werden kann.

[70]) s. Anm. 61. — Im Folgenden werden nur die wichtigsten Stücke herangezogen werden. Weiteres Material im Katalog.

[71]) Nr. 65/6. — Vgl. die korinthischen Köpfe an Nr. 63, 67, 69. — Die beiden Vasen datiert Payne in das Jahrzehnt 650—640. Sie stehen also am Ende dieser Stilphase (vgl. Anm. 77).

[72]) Nr. 54, Anm. 58. — Dieses strenge Schema: niedrige Stirn, waagerecht und gerade abgeschnittenes Stirnhaar, dreieckiger oder mehr rechteckiger Gesichtsumriß, der spitz in das Kinn ausläuft, große Augen, kräftiger Mund — findet sich überall. Die Freude an anmutigem Beiwerk kann sich nur noch an der Ausgestaltung der Frisur betätigen. Neben der normalen, gewellten „Etagenperücke" (Nr. 15—17; 57 a, d, e; 63—66, 68; 101) steht die glatte Form (Nr. 69; 99, 100, 102; 323 a, 325), in die zuweilen Haarsträhnen eingeritzt werden (Nr. 18; 67; 104: gemalt). Oder die Figur erhält Zöpfe, gewellte (Nr. 11, 13: gemalt; 57 b, c) oder in Glieder geteilte (Nr. 19, 19 A: gemalt; Auxerre). Zöpfe haben die Ariadne auf Nr. 11, das rhodische Kopfgefäß Nr. 115 (vgl. Nr. 18) und der samische Kopf Nr. 275. Das Kopfhaar, meist als glattes Polster gebildet, ist oft in Spirallocken aufgelöst (Nr. 18, 19 A: gemalt; 101; Mykenai) oder in Strähnen geteilt (Nr. 68; 104: gemalt).

und links vom Gesicht auf die Schultern herabfallenden Lockenbündel. Sie dienen dazu, es noch eindrucksvoller aus dem Gesamtbild hervortreten zu lassen. Die einzelnen Teile des Gesichtes, Mund, Nase, Augen sind in ein festes, unverrückbares Verhältnis zueinander und zu den neutralen Flächen von Stirn und Wangen getreten. Es scheint auf den ersten Blick, als sei das Gesicht jetzt der natürlichen Erscheinung des Antlitzes mehr angeglichen worden als früher: Die Augen sind nicht mehr übergroß. Mund, Nase, Kinn stehen in einem verhältnismäßig natürlichen Zusammenhang. Zwischen den Augen und dem Untergesicht scheint das Gleichgewicht hergestellt zu sein. Auch die Wangenflächen zeigen viel von der Bewegung des lebendigen Vorbildes. Beim Kopf des Pariser Aryballos ist sogar eine leise Tiefenbewegung in der Wölbung der Stirn und in der Führung der Wangen bemerkbar[73]). Bei näherem Zusehen aber wird man gewahr, daß das Ziel des Künstlers nicht die Darstellung der natürlichen Erscheinung sein kann. Er bedient sich ihres Vorbildes nur soweit, als es die Darstellung seines Ideals erfordert[74]). Über die fein bewegten Wangen, um den merkwürdig hart geschnittenen Mund spielt ein Leben, das nicht von dieser Welt ist. Merkwürdig klar und rein ist es. Tief und unverwandt blicken uns die Augen an. Die Formen können wie bei dem kretischen Kopf in Paris oder dem spartanischen Doppelkopf eine eigentümliche Starrheit erreichen, die doch niemals leblos ist[75]). Im Gegenteil, je länger man sie betrachtet, desto mehr fühlt man sich von diesem Blick wie in einen Bann geschlagen. „The beauty of Dedalic head is

[73]) Auch die rings um den Kopf herumgeführte Etagenfrisur (vgl. Nr. 19 A) erzeugt einen Tiefeneindruck. Die Tiefenbewegung des Gesichtes ist bei den attischen Köpfen Nr. 325/6 und der samischen Attasche Nr. 275 noch stärker. — Bei aller Feinheit in der Durchbildung der Oberfläche, namentlich an den korinthischen Köpfen, wird man hier vergeblich solchen Reichtum der Oberfläche suchen, wie er bei den Köpfen der vorausgehenden Stilphase zu finden war (doppelter Oberlidbogen, Lichterspiel der Oberfläche: vgl. Anm. 48). Die streng durchgebildeten Körper des neuen Stils sind dafür ein schlechter Boden.

[74]) Daher wird auch hier die Naturnähe des Kunstwerks nicht über den erreichten Punkt hinaus gesteigert (vgl. Anm. 63).

[75]) Kreta: Nr. 16. — Sparta: Nr. 57 a. — Ein vorzügliches Beispiel für die fast kalte Starrheit dieser Köpfe ist der am kretischen Aryballos in Berlin Nr. 19 A. Vgl. auch die stehende Figur Nr. 19. Zeitlich gehören auch die schon genannte Kopfvase von Arkhanes (Nr. 18) und der prachtvolle athenische Kopf vom Nordabhang der Burg (Nr. 323 a) hierher. Aus Rhodos besitzen wir die schöne Frauengruppe Nr. 99/100 (Abb. 3), dazu eine Kopfmatrize (Nr. 101) und das schöne Kopfgefäß Nr. 115. Demgegenüber bleiben die meisten lakonischen Köpfe ziemlich provinziell (Nr. 57 b—e, vgl. Jenkins, Dedalica 59). — Aus Kreta kommen hinzu Nr. 17, 19, aus Rhodos Nr. 102—106, aus Thera Nr. 271, aus Böotien Nr. 404, aus Lokris Nr. 403.

akin to the beauty of a mathematical figure", so hat Jenkins die eigenartige Schönheit dieser Köpfe beschrieben[76]). Das trifft wohl am besten die unirdische Reinheit dieses Stils. Es liegt darin aber auch ausgedrückt, wie wenig wir uns in jene ferne Welt zu versetzen vermögen, deren Ideal dieses Menschenbild war. Denn Mathematik ist Abstraktion. Diese Gestalten aber sind ein Abbild des Lebens. Für die Künstler, die sie geschaut und geformt haben, besaßen sie auch eine lebendige Realität. Dies Bild, für uns kaum noch verständlich, steht doch letzten Endes am Beginn der abendländischen Skulptur.

Übergangszeit.

Nicht lange hält sich der früharchaische Stil auf der Höhe, die er in seiner Blütezeit erreicht hatte. Die kristallinisch harte und klare Struktur der Masse lockert sich. Die Konturen erschlaffen. Das klare Schema des Körperaufbaues wird durch eine reichere Durchbildung der Oberfläche verschleiert. Die strenge Haltung der Figur macht lässigeren Bewegungen Platz. Man braucht nur spätprotokorinthische Vasenbilder mit solchen des Übergangsstiles zum frühkorinthischen zu vergleichen, um zu erkennen, daß sich der gleiche Vorgang in der korinthischen Vasenmalerei im dritten Viertel des 7. Jahrhunderts abspielt[77]).

Diese neue Stilphase ist eine Zeit des Überganges. Dadurch, daß die Struktur der Masse sich lockert, werden die älteren, strengen Formen aufgelöst. Aber zugleich bilden sich neue. Sie sind die Grundlagen für den reifarchaischen Stil. Bei den Attaschenköpfen an einer korinthischen Pyxis hat sich die Körpermasse gleichsam unter der Oberfläche hinweg aufgelöst[78]). Es scheint, als besitze nur noch die Oberfläche selbst genug Spannung, um die Formen zusammenzuhalten. Aber auch sie ist bildsamer geworden. Die in Buckel gegliederten Haare sind wie in ein diffuses Licht getaucht, das alle klaren Formen verwischt. Die gleichen, fein abgestuften Lichter huschen über Wangen, Stirn und Augen. Die Lippen wölben sich weich vor. Sie scheinen sensibler geworden zu sein, als es die streng geschlossenen Lippen der Köpfe am Berliner Aryballos

---

[76]) Jenkins, Dedalica S. 14.

[77]) Vgl. Payne Nc. S. 29, dazu die Löwen a. O. Tf. 8. 3 und 13. 2. — Der Fund der Frauengruppe Nr. 100 in einem Grabe dieser Zeit zeugt für das Fortleben des Stiles der früharchaischen Blütezeit in der Tonbildnerei.

[78]) Nr. 70, von Payne um 625 datiert. Der Schwund der Masse tritt ganz ähnlich bei den „Pappaden" Nr. 71/2 in Erscheinung. Vgl. auch den kretischen Kopf Nr. 24.

waren[79]). Viel von der Anmut und dem Formenreichtum, die den Reiz der Protome aus dem Heiligtum der Orthia ausmachten, taucht in dieser Zeit wieder auf[80]). So finden wir bei einigen rhodischen Köpfen die doppelten Oberlidbögen wieder (Abb. 2, 5). Auch ihre Frisuren, mit den zungenförmigen Stirnlocken und der reichen Ritzzeichnung an den seitlich herabfallenden Haaren zeugen für das Streben, die Oberfläche neu zu beleben (Abb. 4)[81]).

Doch zeigt gerade der auf Abb. 2 wiedergegebene rhodische Kopf gegenüber allen älteren Werken deutlich neue Züge[82]). Bei ihm ist die Masse nicht geschwunden wie bei der korinthischen Attasche, sondern sie hat an Volumen zugenommen. Sie ist nicht mehr gewichtslos wie bei den Köpfen aus der Blütezeit des früharchaischen Stils. Ihr neues Gewicht verleiht ihr auch eine andere Konsistenz, als sie die Körpermasse der Werke aus der Frühzeit dieses Stiles besaß. Sie ist nicht aufgedunsen, weich und dehnbar. Trotzdem sie lockerer ist als bei den Figuren der Blütezeit, verliert sie nicht ihre Festigkeit[83]). Diese neuen plastischen Eigenschaften treten an schreitenden Figuren einiger kretischer Reliefs deutlich in Erscheinung[84]). Verglichen mit der Ariadne auf dem Relief aus Tarent, zeigen sie außer der Zunahme des Körpervolumens eine bisher unbekannte Kraft der Bewegung. Die Figur hebt ihre Arme nicht mehr mit der vornehmen Eleganz, die den größten Reiz des Tarentiner Reliefs ausmachte. Ihr Schritt ist derb und schwer geworden. Umso eigentümlicher wirkt die Unsicherheit des Stehens. Es scheint darin noch etwas von dem leichten Schweben der Figuren der Blütezeit zu

[79]) Nr. 65. — Besonders charakteristisch ist die Form des Mundes. Sie findet sich am kretischen Kopf Nr. 20, der dem korinthischen auch sonst gleicht. Auch die rhodischen Köpfe Nr. 107 und 108 b gehören hierher, ebenso der lächelnde spartanische Kopf Nr. 58 b. Im Ausdruck mag man den rhodischen Kopf Nr. 106 mit ihm vergleichen.

[80]) Nr. 55, vgl. Anm. 48, 73. — Die gleiche Ähnlichkeit zeigt auch die rhodische Figur Nr. 108 c mit der älteren Figur Nr. 98.

[81]) Oberlidbögen bei Nr. 103, 109, 112. — Für die Frisuren vgl. die Köpfe Nr. 110/1 und dazu den älteren kretischen Kopf Nr. 14.

[82]) Nr. 109. — Die ganz ähnliche Figur Nr. 108 a fand sich in dem gleichen Grabe wie 108 b/c (Anm. 79, 80). Der Befund ist die äußerliche Bestätigung für die hier versuchte Ausdeutung dieser Stilphase.

[83]) Kor. Attasche: Nr. 70. — Ältere Köpfe: Nr. 54, 62. — Vorzügliche Beispiele für diese neue Struktur der Masse sind die rhodischen Köpfe Nr. 105, 110 und die etwas mißratene Figur Nr. 113, die in einem Grabe des letzten Jahrhundertviertels gefunden wurde. Auch die prächtige Kopfvase Nr. 116 gehört hierher. — Das neue Gefühl für die Masse spricht sich bei allen diesen Köpfen in der stärkeren Tiefenbewegung des Gesichtes aus. Man erkennt sie z. B. an der Linie der Stirnhaare, die sich um die Schläfen herumbiegt. Die ganz niedrige Stirn ist ein Erbteil der älteren Stilphase.

[84]) Nr. 21—23. — Relief aus Tarent Nr. 11. Vgl. auch Nr. 27.

stecken. Die Künstler haben die Schwere der Masse wohl entdeckt. Sie verstehen es aber noch nicht, aus dieser Entdeckung alle Konsequenzen zu ziehen.

Die monumentale Verkörperung dieses Übergangsstiles ist der Torso von Eleutherna[85]). Das Gesicht ist nicht mehr so klar umrissen wie das der Statue von Auxerre. Die Wangen, der Mund zeigen nicht mehr die gleiche Spannung. Die reiche Frisur und die Augenbildung sind die gleichen wie bei dem genannten rhodischen Kopf (Abb. 2). An der Bildung des Gesichtsprofils und der Brust sieht man, wie die Körpermasse im Vergleich zu älteren Werken mächtiger und schwerer hervordrängt. Damit weist der Torso voraus auf reifarchaische Werke, auf die Statue des Kleobis und den Kouros von Sounion.

Das spezifisch Neue dieses Stils offenbart sich auch hier am klarsten im Ausdruck der Köpfe, sei es, daß wir den Kopf der korinthischen Attasche, den rhodischen Kopf in Paris (Abb. 2) oder den der Statue von Eleutherna mit älteren korinthischen, rhodischen oder kretischen Köpfen vergleichen[86]). Noch immer liegt die Ausdruckskraft des Kopfes im Blick. Doch ist der Ausdruck mit der Körpermasse ein neues Verhältnis eingegangen. Er löst sich nicht mehr von ihr los, gleichwie von etwas Wesensfremdem, sondern er bleibt fest in ihr als seiner körperlichen Grundlage verankert. So ist der Blick weicher geworden, ohne doch stumpf oder ziellos zu sein, wie er es in der Frühzeit des Stiles war. Er hat an unirdischer Reinheit eingebüßt, was er an diesseitiger Festigkeit gewonnen hat. Damit geht das Letzte verloren, was von der spätestgeometrischen Ausdruckskunst noch übrig blieb. Das Gleichgewicht von Körper und Ausdruck ist hergestellt. Die Reifezeit der archaischen Kunst hat begonnen.

Vergleicht man die genannten Köpfe untereinander, dann zeigt sich, daß der Wandel des Ausdrucks, je nach der Landschaft, in der sie entstanden sind, zu sehr verschiedenen Ergebnissen geführt hat. In seinem Ausdrucksgehalt ist der Kopf von Eleutherna älteren Werken, wie dem Kopf am Berliner Aryballos, noch am nächsten verwandt[87]). Der Ausdruck selbst ist kaum verändert, nur seine dämonische Kraft hat er verloren. Eine verklärte Milde aber hat dem Kopf der korinthischen Attasche alle strenge Zurückhaltung genommen, die der Kopf des Pariser Aryballos besaß[88]). Und auch der rhodische

[85]) ÖJh. 1909, 245 Abb. 119/20. — Jenkins, Dedalica Tf. 7—10. — Auch die samischen Fragmente (Jenkins a. O. 70) gehören wohl in diese Epoche.

[86]) Korinth: Nr. 70, vgl. Nr. 66. — Rhodos: Nr. 109, vgl. Nr. 99 (Abb. 3). — Eleutherna s. Anm. 85, vgl. Nr. 19 A.

[87]) Berlin: Nr. 19 A.

[88]) Paris: Nr. 66.

Kopf (Abb. 2) hat sich völlig gewandelt, verglichen mit dem der Frauengruppe in Paris (Abb. 3). Etwas mürrisch schaut er drein, aber auch stolz und selbstbewußt.

Diese unterschiedliche Wirkung, die der Stilwandel der Übergangszeit auf die Kunst der einzelnen Landschaften ausübt, läßt sich nur aus dem verschiedenen Charakter der Künstler erklären. Diese landschaftlich bedingten Charakterunterschiede scheinen — zurückschauend — schon in der älteren Künstlergeneration faßbar zu sein, die die Werke der Blütezeit des früharchaischen Stiles geschaffen hat[89]). Vergleichen wir den Kopf der korinthischen Attasche mit dem rhodischen Kopf Abb. 2 auf die Charaktere hin, die in ihnen zum Ausdruck kommen! Der Blick des korinthischen Kopfes scheint auf ein Ziel gerichtet zu sein, das jenseits der Erscheinung liegt, der des rhodischen haftet fester an der Erscheinung. Das korinthische Werk ist geistiger, das rhodische mehr dem tätigen Leben zugewandt. Der gleiche Unterschied trennt auch den Kopf am protokorinthischen Aryballos von dem der Frauengruppe (Abb. 3)[90]). Auch in dieser Zeit unterscheidet sich das korinthische Werk durch seine feinere Geistigkeit, durch seine größere seelische Empfindlichkeit von der robusteren und handfesteren Art des rhodischen Kopfes. In anderer Weise hat Payne diesen Unterschied ausgedrückt, der auch die korinthische und die rhodische Vasenmalerei trennt: „... rhodische Zeichnung ... ist ... vielleicht eine Steigerung gewöhnlicher Erfahrung, aber kaum eine Überführung in eine andere Ebene. Sie ist ungestüm und handfest .... Das Protokorinthische ist der Ausdruck eines feineren geistigen Vorganges"[91]). Suchen wir für diese beiden Charaktere die nächsten Verwandten, so fällt unser Blick auf die Kunst Athens und die der Insel Samos. Die Geistigkeit, die aus dem korinthischen Kopf spricht, strahlt uns aus dem Kopf vom Nordhang oder dem der Sphinx vom Kerameikos noch intensiver

---

[89]) Diese Deutung des Landschaftsstiles als dem Ausdruck verschieden gearteter Künstlernaturen ist notwendig, da die Einzelformen, die noch Jenkins zur Unterscheidung der Landschaftsstile heranzieht (Dedalica 22/3, 55 ff.), überall zu finden sind (vgl. Anm. 72/3, 83). Schon die Auffindung des Kopfes vom Nordhang der Burg (Nr. 323 a) und die der samischen Fragmente (Anm. 85) sollte vor diesem Versuch warnen. Es ist auch wohl verfrüht, ihre Formen auf „westliche Vorbilder" zurückzuführen, wie Buschor es versucht (Samische Standbilder 23). Jeder neue Fund kann solche Erklärungen umwerfen. — Zu dem Problem vgl. Langlotz, Bildhauerschulen, Einleitung. Es soll nicht geleugnet werden, daß es sehr gefährlich ist, in einer Kunst, die uns so fern liegt wie die früharchaische, Charaktere scheiden zu wollen. Dies darf aber nicht hindern, es dennoch zu versuchen.

[90]) Attasche Nr. 70. — Aryballos Nr. 66.

[91]) PVm. 19. — Das ungestüm zupackende Wesen der rhodischen Kunst kommt noch besser im Kopf Nr. 102 zum Ausdruck.

entgegen[92]). Gern möchte man hier schon jenen klaren, unbestechlichen und humanen Geist erkennen, der zweihundert Jahre später in der klassischen Kunst Athens seinen einzigartigen Ausdruck finden sollte. Die zupackende Derbheit aber der rhodischen Köpfe finden wir, zu feurigem Leben gesteigert, in dem Kopf aus Samos wieder[93]). Ein starker Wille, sich aller Erscheinungen des Lebens zu bemächtigen, ein herrischer, aggressiver Charakter tritt uns hier entgegen. In reifarchaischer Zeit wird er seine höchste künstlerische Entfaltung finden. Der rhodische Kopf in Paris (Abb. 2) ist der Vorbote dieser Entwicklung.

Gegenüber den Köpfen aus Athen und Samos scheinen die aus Korinth und Rhodos in ihrer Ausdrucksfähigkeit gehemmt. Ihr Charakter kann nicht so rein zur Geltung kommen wie bei ihren Verwandten, weil sie durch ein starkes Formgesetz gebunden sind. Im Augenblick, in dem dieses Gesetz an Kraft verliert, tritt ihr Charakter, den man vorher nur auf Umwegen erfassen konnte, mit großer Deutlichkeit in Erscheinung. Das Formschema, das ihre Entfaltung hinderte, kommt ihnen also von außen her. Am reinsten ist es in kretischen Werken verwirklicht[94]). Ihnen fehlt der Lebenshunger der rhodischen und der Geist der korinthischen Schöpfungen. Die abweisende Strenge ihres Blickes verschafft ihnen einen Abstand von der Umwelt, wie er in dieser Zeit kaum irgendwo sonst zu finden ist. Sie sind die einzigen Werke ihrer Zeit, die sich völlig mühelos in die vornehme und zurückhaltende Form einfügen, die das Ideal der früharchaischene Zeit darstellt. Als diese Form verfällt, sind die kretischen Künstler nicht fähig, die neuen Formen mit neuem Inhalt zu beleben. Dafür zeugt der Torso von Eleutherna. In der Blütezeit des früharchaischen Stiles müssen ihre Werke aber für alle Künstler Griechenlands Vorbilder gewesen sein, weil sie den Stil, den alle suchten, am reinsten verkörperten. So gewinnt der Name des ersten großen griechischen Bildhauers, Daidalos, eine eigenartige Bedeutung. Letzten Endes ist es gleichgültig, ob seine Person

---

[92]) Nr. 323 a, 325. — Auch die korinthischen Köpfe Nr. 65 können hier herangezogen werden.

[93]) Nr. 275. — Die hier gegebene Darstellung von den Wurzeln der ionischen Kunst schließt die von Beazley vertretene Auffassung aus, wonach die reifarchaische ionische Kunst direkt an die frühesten Elfenbeinstatuetten aus Ephesos anschließt (Greek sculpture 17). Gegen diese Auffassung zeugen auch die in ihrem Stil früharchaischen Terrakotten aus Ephesos (Nr. 279).

[94]) Z. B. Nr. 16 und 19 A. — Die spartanischen Terrakotten sind den kretischen nächst verwandt (vgl. Nr. 57 a), sofern sie nicht provinziell sind (Anm. 75). Vgl. Payne Nc. 233, Anm. 2. — Auch der Vergleich der Frauenfiguren Nr. 25 (Kreta) und Nr. 64 (Korinth) ist lehrreich (Anm. 64).

historisch ist oder nicht[95]). Ist sie es nicht, so verdichtet sich in ihr die überragende Leistung der einen Generation griechischer Künstler, die an allen Orten und auf allen Gebieten der griechischen Kunst ihre monumentale Form gaben. In dieser Gestalt verkörpert sich die vorbildliche Bedeutung, die die Kunst Kretas für diese Künstler gehabt hat.

Kapitel 2: Der reifarchaische Stil.

Um die Mitte des 6. Jahrhunderts erreicht die archaische Tonbildnerei einen zweiten Höhepunkt. In dieser Zeit findet der archaische Stil seine reifste Ausprägung. Am Ende des vorigen Kapitels wurde versucht, die Wurzeln dieser neuen archaischen Stilform aufzuzeigen. Aus ihnen erwächst ein Stil, der die Gestaltung der sehr verschiedenartigen Werke bestimmt, die im letzten Viertel des 7. und im ersten Viertel des 6. Jahrhunderts entstanden sind. Erst durch einen neuen Wandel in der Auffassung des Körpers, der in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts eintritt, kommt der neue Stil zur Reife. Die Zeit seiner Auflösung (im dritten Viertel des 6. Jahrhunderts) ist so reich an neuen Bestrebungen, daß sie in einem besonderen Kapitel behandelt werden soll.

Während in früharchaischer Zeit die Tonbildnerei in allen griechischen Landschaften gleichmäßig den Wandlungen des Stiles folgt, verläuft ihre plastische Entwicklung in reifarchaischer Zeit je nach der Landschaft andersartig. Schon in der Frühzeit dieses Stiles beginnen die Tonbildner von Rhodos die konservativeren Werkstätten des Festlandes zu überflügeln. In der Zeit der Blüte breitet sich der Einfluß ihrer Kunst weithin aus. Besonders stark wirkt sie in Kleinasien. Der kretische Stil erliegt ihrem Einfluß. Auch in Athen und Böotien finden wir ihre Wirkung. Daß sie bis nach Sizilien und Etrurien reicht, sei hier nur beiläufig erwähnt.

[95]) Ich brauche nach den Artikeln von Rumpf und Kunze (BJbb. 135, 74; AM. 1930, 141) auf das Problem, das sich an den Namen Daidalos knüpft, nicht mehr einzugehen (vgl. Jenkins, Dedalica 10/1). — Der vollständige Nachweis, daß sich der „dädalische" Stil tatsächlich von Kreta aus über Hellas verbreitet hätte, könnte erst geführt werden, wenn man die Werke dieses Stiles untereinander zeitlich ordnen könnte. Das ist auch Jenkins (a. O. 33 ff.) deswegen nicht gelungen, weil ein sicher datiertes Werk aus dem Beginn der Blüte des früharchaischen Stiles fehlt (s. Anm. 66, 71, 77). Die These selbst scheint mir aber, wie aus der Darlegung hervorgeht, wenig wahrscheinlich. Nicht der Stil des Daidalos hat sich über Hellas verbreitet, sondern seine Schüler sind gewandert. Die Auslegung der Überlieferung als einer Schultradition, wie sie Rumpf versucht hat, wird das Richtige treffen. Nachprüfen könnten wir ihre Richtigkeit nur an erhaltenen Originalwerken der Künstler.

Die korinthische Tonbildnerei bringt bis zu Beginn der Blütezeit viele schöne Werke hervor. Böotien steht in ihrem Bann. Doch scheint ihre Kraft — soweit die spärlichen Zeugnisse ein Urteil gestatten — in der Zeit der Blüte zu erlahmen. Anders liegen die Verhältnisse in Athen. Die athenische Tonbildnerei scheint zu Beginn der Blütezeit des reifarchaischen Stiles eine so starke Wirkung auf die böotische auszuüben, daß sie den korinthischen Einfluß verdrängt. Die im Laufe der Blütezeit zuerst auftauchenden „Akropolis-Terrakotten" zeigen die Gestaltungskraft, die der athenischen Kunst dieser Zeit innewohnt. Nur in der Tonbildnerei Athens können wir das Entstehen der frühklassischen Kunst Schritt für Schritt verfolgen. Auch diese Entwicklung wird im dritten Kapitel dieser Arbeit behandelt werden.

Die Zeitbestimmungen ergeben sich aus den reichen Grabfunden auf Rhodos, in Rhizona und in Sizilien. In der Frühzeit stützen sie sich auf die Chronologie der korinthischen Keramik. Der Beginn der Blütezeit fällt mit der Ausbreitung der athenischen Vasen zusammen, die von da an die Zeitansätze bestimmen.

In ihrem Charakter sind die reifarchaischen Tonfiguren weniger schlicht als die früharchaischen. Ihr größerer Formenreichtum entspringt dem neuen Interesse, das die Künstler dieser Zeit den natürlichen Erscheinungen entgegenbringen. Da die Produktion der Tonfiguren im Laufe dieser Periode sehr stark zunimmt, erhöht sich die Menge der geringwertigen Figuren. Das ändert nichts an dem künstlerischen Wert der Tonfiguren an sich.

Frühzeit.

Der neue Stil schließt sich zuerst eng an diejenigen früharchaischen Werke der Übergangszeit an, bei denen sich das neue Bestreben der Künstler, die Körpermasse als solche zu erfassen, am stärksten geltend macht[96]). Am klarsten tritt dieser Zusammenhang des Alten und Neuen an einem korinthischen Attaschenkopf in Paris und einer rhodischen Figur in Berlin zu Tage[97]). Bei diesen Figuren quillt die Körpermasse noch vor, eher so, als folgte sie ihrer eigenen Schwere als einer künstlerischen Absicht. Die Oberfläche ist nachgiebig und nicht eindeutig bestimmt. Die Einzelformen des Gesich-

[96]) S. Anm. 82, 84.

[97]) Nr. 73, 114. — Die Attasche datiert Payne in die Zeit um 625. Auch die korinthischen Figuren Nr. 74 (von denen zwei aus Theben stammen!), der Sirenenaryballos Nr. 76 und die kretischen Stücke Nr. 25—27 gehören hierher. Ähnliches aus Sardes und Ephesos unter Nr. 27, 280, aus Athen Nr. 330/1 und Lokris Nr. 405.

tes haben etwas Verschwommenes. Der Ausdruck der Köpfe erscheint daher, ähnlich wie bei dem Kopf Abb. 2., dumpf und brütend[98]). Doch besitzt namentlich die rhodische Figur bei aller Einfachheit der Ausführung eine Gewichtigkeit des Auftretens, eine Kraft der Erscheinung, die älteren Werken abgehen[99]). Sie sind die ersten Anzeichen des neuen Stiles.

Deutlicher tritt er bei einigen rhodischen Frauenbüsten in Erscheinung, die im Gegensatz zu allen älteren Werken einen sorgfältig durchmodellierten Rücken haben[100]). Die Figur ist ein Block mit vier vollständig durchgebildeten Ansichten. Die Künstler, die diese Büsten formten, sind so vollständig von dieser neuen Körpervorstellung beherrscht, daß ihnen auch die alte Technik zur Herstellung von Tonfiguren, bei der nur eine Matrize für die Vorderseite benutzt wurde, nicht mehr genügt. Sie verwenden nun zwei Matrizen. Aus der einen ziehen sie die Vorderseite, aus der anderen die Rückseite ihrer Figuren[101]).

Diese Vorstellung vom Körper als einem Block ist völlig neu. In früharchaischer Zeit haben die Tonfiguren keine Rückenansicht und daher auch kein festes Profil[102]). Auch monumentale Freiskulpturen dieser Zeit, wie die Statue von Auxerre, gleichen im letzten Sinn Relieffiguren, die man von ihrem Grunde abgelöst hat. Nur ihre Vorderansicht gibt ein sinnvolles Bild. Leben und Ausdrucksfülle der Statue sind nur von diesem Blickpunkt aus zu erfassen. Ihre Profilansicht ist künstlerisch ohne Bedeutung[103]). So ist das

---

[98]) Nr. 109, Anm. 82. — Auch in ihren Einzelformen sind die beiden rhodischen Köpfe sehr ähnlich (doppeltes Oberlid, zungenförmiges Stirnhaar).

[99]) Vgl. etwa die ältere Figur Nr. 108 a und Anm. 114.

[100]) Nr. 120—123. — Dazu die stehende Figur Nr. 118, die erste Figur, die vollständig aus zwei Matrizen kommt (s. Anm. 114). Einen durchmodellierten Rücken hatte auch die ältere Figur Nr. 97 (Anm. 48), vgl. dazu aber Anm. 103. — Aus äußeren Gründen konnten von den schönen und bedeutsamen Büsten dieser Arbeit keine Abbildungen mehr beigegeben werden. Ich hoffe, sie später veröffentlichen zu können.

[101]) Zur Technik vgl. Anm. 114. — Sogar ganz maskenhafte Gebilde wie die Gorgo werden nun als Freifigur behandelt (Nr. 128/9).

[102]) Bezeichnenderweise sind die früharchaischen Tonfiguren, bei denen die Tiefenausdehnung am weitesten getrieben ist, zylindrisch gebaut (Nr. 19 A, 66, die zylindrischen Figuren Nr. 108 a, 271, 403; BSA. 32, Tf. 12. 1, S. 26). Auch der samische Kopf Nr. 275 ist als zylindrischer Körper aufgefaßt. An der Rundung gleitet der Blick ab und es kann sich nur da eine feste Ansicht bilden, wo die gebogene Fläche aufhört, eben in der Vorderansicht. — Zur Tiefenausdehnung vgl. Anm. 73, 83.

[103]) Auxerre: MonPiot. 20, Tf. 1/2 (Anm. 69). — Die Reliefmäßigkeit dieser Statuetten zeigt besonders deutlich die Sphinx vom Kerameikos (Nr. 325). Ihre Vorderansicht ist — künstlerisch gesprochen — ein Wider-

(Fortsetzung nächste Seite)

Verhältnis der Figur zum Raum auf drei Seiten unbestimmt gelassen. Die Figur löst sich nicht aus ihrer Umwelt heraus. Wie stark sich demgegenüber die Auffassung des Körpers zu Beginn der reifarchaischen Zeit verändert hat, zeigt der sitzende Silen in München[104]). Wohl verbindet ihn noch vieles mit den Werken der älteren Stufe. Der brütende Ausdruck, die fleischigen Gesichtsformen erinnern an den Kopf Abb. 2. Neu ist bei ihm, wie der Statuette in Berlin, die Gewichtigkeit und die Gewalt seiner Erscheinung[105]). Hier ist sie aber durch die neue, blockmäßige Auffassung der Figur erst eigentlich wirksam geworden. Das Bemühen, die Masse in ihrer Gewichtigkeit und in ihrem Volumen zu erfassen, das uns zuerst an Werken der Übergangszeit deutlich wurde, hat die Künstler zu ganz neuen Gestaltungen geführt. Der Körper löst sich nun aus dem Raume, der ihn umgibt, als ein selbständiges Individuum heraus.

Bei den frühen rhodischen Frauenbüsten und dem sitzenden Silen vollzieht sich diese Loslösung vom Raume noch mit einer naiven Selbstverständlichkeit. Die Masse selbst bleibt in ihrer Struktur unverändert. Die Künstler sind sich der Kräfte noch nicht bewußt, die ihre neue Entdeckung auslösen muß. Eine korinthische Attasche und zwei jüngere rhodische Frauenbüsten in Berlin zeigen, daß dieser Zustand der Unsicherheit nicht lange anhält[106]). Die Künstler begnügen sich nun nicht mehr damit, die Masse ihrer eigenen Schwere folgen zu lassen. Sie deuten die Schwere um als eine Kraft, die den Raum gleichsam zurückdrängt. Dieser Kraft verdankt der Körper sein Eigenleben im Raume. Dadurch verliert die Masse ihre Weichheit. Indem sie gewissermaßen vom Zentrum des selb-

---

sinn, genau wie die Profilansicht der Statue von Auxerre. — Diese Analyse der Statue von Auxerre trifft sogar für solche Werke wie den Kouros von Delphi zu (Fouilles de Delphes 5, Tf. 3). Man braucht nur seine Profilansicht mit der des Sounionkouros (Anm. 115) zu vergleichen, um zu erkennen, daß sie nicht bewußt komponiert ist, sondern das sozusagen „unvermeidliche" Produkt der Darstellung selbst. Der Kouros gehört in die Blütezeit der früharchaischen Kunst (vgl. die Anm. 75 genannten Werke; Jenkins, Dedalica 46). — Zu diesem Problem vgl. Lippold, BPhW. 1937, 870.

[104]) Nr. 227. — Zu den Vorbildern dieser Gestalt vgl. Anm. 115.

[105]) Nr. 114.

[106]) Attasche: Nr. 75. — Büsten: Nr. 124—126 (vgl. Anm. 100). — Dazu die Doppelkopfvase Nr. 117 und der knieende Satyr Nr. 229 (vgl. auch 229 A). — Die Attasche datiert Payne zwischen 590 und 580, vgl. aber Anm. 111. — Auf dieser Stufe stehen auch die argivischen Terrakotten der „class B" (BSA. 32, Tf. 12—4), mit denen Jenkins den „Kleobis" richtig in Verbindung gebracht hat. Der böotische „Pappas" Nr. 406 (Abb. 16) gehört hierher. Er zeigt, daß der korinthische Einfluß auf die böotische Tonbildnerei, der mit den Pappaden Nr. 74 (Anm. 97) begonnen hatte, nicht abgerissen ist. Schließlich kommen die athenischen Attaschen Nr. 332/3, 334 hinzu, die um 600 datiert sind (vgl. Anm. 117).

ständig gewordenen Körpers gegen den Raum der Umwelt anschwillt, bekommt sie eine derbe Festigkeit, die sie bisher nicht besaß.

Diese neue Struktur der Masse verdeutlicht der Vergleich einer älteren und einer jüngeren Frauenbüste[107]). Wohl sind sie in der Bildung des Kopfes sehr ähnlich: Das Gesicht ist ein rundliches, volles Oval. Die niedrige Stirn verschwindet unter der Kappe sanft gewellter Haare, die in vielen Locken auf Nacken und Schultern herabfallen. Doch sind bei der jüngeren Büste alle Einzelformen fester, kleiner und bestimmter geworden. Die Wangen haben sich zusammengezogen. Unter ihren prallen Formen errät man die Wangenknochen. Um den Mund ziehen sich entschiedene Falten. Die Augenlider sind gegen Stirn und Wangen deutlich abgesetzt. Hinter der Stirn glaubt man den Knochen zu spüren. Am sprechendsten kommen die plastischen Unterschiede beider Büsten in der Formung der Hände zum Ausdruck. Bei der älteren sind sie noch ganz flach. Die langen, schlanken Finger legen sich weich und zart an die Brust, ähnlich wie bei der Statuette von Auxerre. Bei der jüngeren dagegen drückt sich eine fest geballte Faust straff und entschieden gegen den Körper.

An der Art, wie die Einzelheiten von Gesicht und Hand geformt sind, erkennt man das neue Interesse der Künstler an der natürlichen Erscheinung. Einige kretische Reliefs mit den Bildern vom Kampf des Herakles gegen die Kentauren im Pholoegebirge können uns die Art dieser Bestrebungen noch besser verdeutlichen[108]). Zunächst zeigen sie, verglichen mit den Reliefs mit den schreitenden Männern, einen neuen Reliefstil[109]). Die Männerfiguren sind noch fest in den Reliefgrund eingewachsen. Man sehe nur, wie die Ränder des Gewandes in den Reliefgrund übergehen und wie der rechte Arm des Mannes aus dem Grund hervorzukommen scheint. Die Kentauren aber bewegen sich frei vor dem Grund. Es gibt keine Übergänge mehr zwischen Grund und Figur, keine Körperteile, die mit dem Grund verwachsen wären. Dieser neue Reliefstil entspricht vollkommen der Lostrennung der freiplastischen Figur vom Raum. Die Bewegungen der Figuren sind ganz verwandelt. Alles Tastende, Leise, Schwebende, das den Männern noch eignet, ist völlig verschwunden. Weit ausgreifende, starke Bewegungen sind an ihre Stelle getreten. Man hört die Füße stampfen und die Hufe klappern. Laut ist das Getümmel des Kampfes, schwer stürzen die Gefallenen

---

[107]) Nr. 123 (älter) und 124 (jünger).

[108]) Nr. 30—33. — Dazu gehören auch die schönen Reliefs mit der Sphinx, dem Greifen und dem Löwen Nr. 28/9, 34. Sie lassen sich mit Hilfe des mittelkorinthischen Skyphos Payne Nc. Nr. 941 um 600 datieren.

[109]) Nr. 21—23, Anm. 84.

zu Boden. Um dieses mächtige, tönende Leben darzustellen, brauchen die Künstler allerdings ein gewisses Maß von Naturnähe in der Bildung der Körper. Doch handelt es sich auch für sie nur um die Darstellung der Körper als solcher, nicht um die Darstellung beseelter Organismen. Darin stehen sie noch ganz auf dem Standpunkt ihrer Vorgänger, die solche Werke bildeten wie das Relief mit Theseus und Ariadne[110]). Insofern haben wir das Recht, sie mit diesen in eine Entwicklungslinie einzustellen und beide archaische Künstler zu nennen. Das grundlegend Neue ihres Strebens liegt in dem Standpunkt, von dem aus sie sich der körperlichen Erscheinung zu bemächtigen suchen.

In ihren Darstellungen herrscht der gleiche Geist, der auch frühkorinthische Vasenbilder erfüllt[111]). Am unmittelbarsten spricht er aus dem Ausdruck der Köpfe. Der Blick ist nicht mehr rein und tief, wie bei den Köpfen der Blütezeit des früharchaischen Stiles. Der Ausdruck ist auch nicht mehr brütend oder verklärt wie an Köpfen der Übergangszeit[112]). Die selbständige Stellung des Körpers zum Raum, die Tatsache, daß er ein in sich ruhendes Individuum darstellt, gibt dem Blick der Figur einen festen, klar bestimmten Ausgangspunkt[113]). Die Kraft, die vom Mittelpunkt des Körpers aus die Masse gegen den Raum vortreibt, findet im Blick ihren schönsten Ausdruck. So ist das neue Verhältnis von Ausdruck und Körper, das sich in der Zeit des Überganges anzudeuten begann, hier völlig geklärt. Die magische Kraft des Blickes früharchaischer Figuren ist geschwunden. Ein neues Geschlecht ist erstanden, das festen Blickes in diese Welt schaut, um sich ihrer erkennend zu bemächtigen. Es ist frisch und jugendstark und steht fest auf der Erde. So bilden es die Künstler. Gewaltig ist die Gestaltung zweier Köpfe aus Kreta und Athen, mächtig ihre Erscheinung, großartig und herrisch ihr Ausdruck[114]). Kein Wunder, daß es dieses Ge-

---

[110]) Nr. 11, Anm. 62. — Vgl. auch Anm. 63, 74.

[111]) Man vergleiche den Löwen Payne Nc. Tf. 16. 6 („transitional") mit dem frühkorinthischen Löwen a. O. Tf. 25. 6, oder noch besser den stoßenden Widder Tf. 16. 10 mit dem angreifenden Stier Tf. 25. 4. Eine menschliche Darstellung dieser Zeit Tf. 27. Damit und mit den übrigen chronologischen Anhaltspunkten für Stücke dieser Stilstufe (Anm. 97, 106, 108) gelingt es, diese wichtige Wandlung in der griechischen Kunst in das letzte Viertel des 7. Jh. zu datieren. Die reifsten Werke dieser Phase (vgl. Anm. 106, 108) müssen gerade um die Jahrhundertwende entstanden sein.

[112]) Früharchaisch: Nr. 66, 99 (Abb. 3), Anm. 71, 75. — Übergangszeit: Nr. 109 (Abb. 2) und 70, Anm. 86.

[113]) Vgl. besonders Nr. 75 und 124.

[114]) Nr. 35 und 333 A. — Aus der Diesseitigkeit der reifarchaischen Kunst erklärt sich die Affinität der rhodischen Tonbildnerei zu ihr (vgl. Anm. 90). Äußerlich kommt sie in der merkwürdigen Tatsache zur Geltung,

(Fortsetzung nächste Seite)

schlecht war, das die gewaltigen Menschenbilder der Kouroi von Sounion und vom Dipylon schuf[115]). Staunend bewundern wir sie als etwas Übermenschliches, das von dem Wirken der Gottheit zeugt.

Entwicklungszeit.

Das Eigenartige an der Geschichte der reifarchaischen Kunst ist, daß die grundlegend neue Stilidee, und nur sie allein, gleich zu Beginn der neuen Stilphase ihre reinste und großartigste Verkörperung erhalten hat. In den Werken der Frühzeit sind die künstlerischen Möglichkeiten, die sie in sich birgt, weder formal noch inhaltlich erschöpft worden. Aus der vollständigen Loslösung des Körpers vom Raum folgt notwendig das Bestreben, die persönlichen Züge des neu erstandenen Individuums darzustellen, soweit sie als körperliche Erscheinungen zur Geltung kommen. Die Künstler beschäftigt in der Folgezeit vor allem die Frage, mit welchen Mitteln diese Aufgabe zu lösen ist.

Die Ansätze zu solchen Darstellungen finden sich schon an Werken der Frühzeit des reifarchaischen Stiles. Eine der beiden Attaschen in Berlin zeigt deutlich, wie der Handwerker sich bemüht, dem formstrengen, in seinem Aufbau und Gesichtsausdruck noch ganz überindividuellen Kopf, den er aus der Matrize gezogen hatte, einen einmaligen, persönlichen Ausdruck zu verleihen[116]). Durch betontes Ausarbeiten des Mundes und der Augen steigert der Hand-

daß sich allein die rhodischen Tonbildner des einzig stilgerechten Mittels — nämlich der Verwendung zweier Matrizen — zur Herstellung ihrer Tonfiguren bedienen, während die Handwerker sonst an der „Pappadentechnik" festhalten (Anm. 100/1, 44). Eine ähnliche Affinität zwischen Landschaftsstil und Zeitstiel konnten wir ja in früharchaischer Zeit in Kreta feststellen (Anm. 94; vgl. Athen Anm. 159).

[115]) Sounion: AD. 4, 91, Tf. 47—56. — Dipylon: AM. 1927, 205; 1930, 163; AA. 1935, 360, Beil. 3—5. — Erst in dieser Zeit können wir mit Recht von einem „Einfluß" der ägyptischen Kunst auf die archaisch-griechische sprechen. Die nackte männliche Statue, wie sie uns z. B. die Bronzen von Dreros (Anm. 69) und Delphi (Anm. 103) zeigen, haben die griechischen Künstler selbständig aus den Ansätzen entwickeln können, die uns die Bronze Tyszkiewicz und der Krieger von der Akropolis zeigen (Anm. 23, 55 a). Jetzt erst *brauchen* die griechischen Bildhauer die ägyptische Kunst, um ihr eigenes Menschenbild zu formen. Die Parallelen für die reifarchaischen Kouroi: Schäfer-Andrae Abb. 418 b/c und 226, für den sitzenden Silen (Anm. 104) ebenda Abb. 232 b und 419 b (vgl. S. 113). Dabei fällt auf, wieviel enger die Verwandtschaft der griechischen Werke mit denen des alten Reiches ist, als mit denen der satischen Epoche. — Vgl. dazu Anhang 2 Ende, Anm. 120, 150, 152, 312 und Heidenreich, Corolla L. Curtius S. 71.

[116]) Nr. 75: Payne Nc. Tf. 48. 3/4; a. O. 1/2 gibt die Matrize unverändert wieder (Anm. 106). — Dazu die böotischen Pappaden Nr. 407—409.

werker die Vitalität des Kopfes. Bei einer athenischen Attasche in Form einer Klagefrau finden wir ähnliche Mittel angewandt[117]). Die spitze, weit vorspringende Nase und das scharfe Kinn verleihen ihrem Gesicht eine naive Lebendigkeit. Eine korinthische Attasche in Oxford zeigt zum ersten Male das „archaische Lächeln"[118]). Zwei Grübchen unter den Mundwinkeln genügen, es darzustellen.

So einfach die Mittel sind, die diese Künstler anwenden, so zeugen sie doch für ein großes Bemühen, die Einzelformen des Gesichtes zu erfassen. Der verschmitzte Gesichtsausdruck der spartanischen Kopfvase, die kindliche Fröhlichkeit einer lemnischen Figur sind so erzielt worden[119]). Bei beiden Köpfen ist der lächelnde Mund tief zwischen das weit vorspringende Kinn und die kräftig durchmodellierten Wangen mit den starken Wangenknochen eingebettet. Dazu sind bei der Kopfvase die Augenhöhlen sorgsam durchgearbeitet. Die gleichen Mittel hat ein Handwerker zur Charakterisierung des knieenden Satyrn in Berlin angewendet[120]). Der halbwilde Waldgeist ist an seinen dicken Augenbrauenwülsten und seiner übertriebenen Stupsnase leicht kenntlich. So wird bei allen diesen Werken die individuelle Erscheinung durch Betonung einzelner Gesichtszüge dargestellt. Die einzelnen Teile des Gesichtes, Wangen, Augen, Mund und Nase treten dabei ganz unvermittelt nebeneinander. Die Gesamtform des Gesichtes, die in der Frühzeit noch fest geschlossen war, droht, sich in selbständige Teile aufzulösen[121]). Es gehört die ganze körperbildende Kraft des reifarchaischen Stiles dazu, um — etwa bei der spartanischen Kopfvase — die Teile des Gesichtes dennoch zu einer Einheit zusammenzuschweißen.

---

[117]) Nr. 334, datiert um 600 (Anm. 106), dazu die athenischen Klagefrauen Nr. 335.

[118]) Payne Nc. Nr. 884, Tf. 47. 14, in die Zeit von Nr. 75 datiert (um 600). — Dazu die böotischen Pappaden Nr. 410/11.

[119]) Sparta: Nr. 59. — Lemnos: Nr. 285. — Beide haben altertümliche Stirnlocken, die sich nur an früharchaischen Figuren finden (z. B. Nr. 18, 19 A, 115) und eine spätere Datierung verbieten (vgl. Matz, Gnomon 1937, 402). — Dazu die korinthische Sphinx Nr. 82 und der böotische Pappas Nr. 412.

[120]) Nr. 186. — Dazu die nahe verwandte Gestalt Nr. 230 (zu den Zusammenhängen mit Ägypten AM. 1906, 174; Anm. 115). — Die kretische Gorgo Nr. 37 zeigt, daß in dieser Zeit die altkretische Kunst dem rhodischen Einfluß erliegt. Man vergleiche nur die sanfte Oberflächenmodellierung mit der von Nr. 230. Die Augenbildung ist die gleiche wie bei Nr. 186 (vgl. Anm. 135).

[121]) Besonders weit gehen darin die Köpfe lemnischer Figuren (Nr. 286). — Werke der Frühzeit: Frauenbüsten Nr. 124/6, athenische und korinthische Attaschen Nr. 332, 75 (Anm. 116).

Die formalen Eigenschaften dieser Köpfe bestimmen auch das Wesen ihres Ausdrucks. Man merkt diesem an, daß er gleichsam aus der Summe vieler Einzelformen hervorgeht, die nur mit Mühe zusammengehalten werden. Die Lebendigkeit dieser Köpfe ist wie ein Aufleuchten, das nur für kurze Zeit die Teile des Gesichtes zu einem lebendigen Ganzen verbindet, um sie im nächsten Augenblick in einen unbelebten, amorphen Zustand zurücksinken zu lassen.

Ähnliche Eigenschaften zeigt eine korinthische Attasche in London, die aus dem Ende der mittelkorinthischen Zeit stammt[122]). Auch ihr Gesichtsausdruck hat etwas Sprunghaftes, stark Pointiertes. Auch hier finden sich die Einzelformen nicht zu einer höheren Einheit zusammen. Doch sind sie, verglichen mit dem Kopf der Berliner Attasche, kleiner und härter geworden. Es ist, als versuchten die Künstler durch Verkleinerung der allzu aufdringlichen Einzelformen die Einheit wiederherzustellen, die zu verfallen droht. Den gleichen Eindruck gewinnt man aus dem Kopf einer rhodischen Frauenbüste in Paris (Abb. 6)[123]). Auch bei ihr sind die Formen gegenüber älteren Frauenbüsten aus der Frühzeit des reifarchaischen Stiles kleiner und praller geworden[124]). Die Gesamtform des Kopfes tritt hier stärker hervor, sie verschluckt gleichsam die allzu selbständig gewordenen Einzelteile des Gesichtes.

Die unmittelbare Folge dieser neuen Zusammenfassung der Einzelformen ist die beginnende Verinnerlichung des Gesichtsausdruckes, die uns der wundervolle Kopf aus dem Heiligtum der Orthia und

---

[122]) Payne Nc. Nr. 887, Tf. 48. 12/15. — Sie steht am Ende dieser Stilphase, die also im Wesentlichen das erste Viertel des 6. Jh. ausfüllt (Anm. 116/7). — Dazu die böotischen Pappaden Nr. 413/4 und JdI. 1936, 139—141, Abb. 3/4, wo Lullies solche Stücke ins dritte Viertel des 6. Jh. setzt. Das scheint nach der hier dargelegten Ansicht unwahrscheinlich. — Auch der argivische Kopf BSA. 32, Tf. 13. 2 wird hierher gehören. — Attasche Berlin: Nr. 75.

[123]) Nr. 137. — Ähnliche Stücke aus Gräbern mit spätkorinthischen Vasen (Nr. 138 a/b), vgl. dazu auch die mäßigen korinthischen Figuren BSA. 32, Tf. 16. 1—3 (nach Jenkins, a. O. 39 nach 575: „LC. I"). — Vgl. auch den Körper der Figur Nr. 144 (Anm. 140/1).

[124]) Nr. 120, 124. — Der Vergleich zeigt deutlich den Schulzusammenhang dieser Stücke. Nimmt man das hinzu, was über die Satyrfiguren Anm. 104, 120 gesagt wurde, so scheint die Herkunft der Büste Nr. 137 aus einer rhodischen Werkstatt nicht mehr zweifelhaft. — Genau der gleiche Vorgang trennt die Berliner Göttin (AD. 4, Tf. 11—18) vom Kalbträger (Payne, AMS. 1, Anm. 4, Tf. 2—4). Es ist interessant, beim Kalbträger die gleichen Formen der Frisur wiederzufinden, wie bei der Büste Nr. 137, und eine ähnliche Bartbehandlung wie beim Satyr Nr. 230 (Anm. 120), vgl. Anm. 153.

eine feine korinthische Attasche in Berlin zeigen[125]). Der Kopf ist hier wieder als eine Einheit empfunden. Von der Gewaltsamkeit, mit der noch bei der rhodischen Frauenbüste (Abb. 6) die Einzelformen von der Gesamtform unterdrückt wurden, ist hier nichts mehr zu spüren. Ohne Widerstreben fügen sich nun die Teile des Gesichtes zu einem harmonischen Ganzen zusammen. Sanfte, klare Konturen schließen das Bild ab und über die Formen beginnt schon jenes weiche Licht zu spielen, das die Werke der Blütezeit der reifarchaischen Kunst vor allen anderen auszeichnet.

Bei den Köpfen aus Sparta und Korinth ist die Modellierung der Einzelteile stark unterdrückt. Eine rhodische Sirene in München (Abb. 8) und der Kopf einer athenischen Klagefrau in Berlin (Abb. 17) stehen Werken der vorangehenden Stilphase, etwa der Kopfvase von Sparta, näher[126]). Wie bei dieser ist ihr Gesicht stark durchmodelliert. Ein Vergleich aber mit der Kopfvase und dem knieenden Satyrn in München zeigt, daß sich bei ihnen die Einzelformen ebenso zusammengeschlossen haben, wie bei der Attasche in Berlin und dem Kopf aus dem Orthia-Heiligtum[127]). Bei der Kopfvase liegt der Mund

[125]) Sparta: Nr. 61. — Korinth: Nr. 79. — Die korinthische Attasche läßt sich in die gleiche Zeit datieren wie die Attasche Payne Nc. Nr. 887 (Anm. 122). Dadurch gewinnen wir die untere Grenze für die neue Stilphase, sie beginnt im Jahrzehnt 580—570. — Zu Nr. 61 auch die Köpfe Nr. 60.

[126]) München: Nr. 139. — Berlin: Nr. 336. — Der Berliner Kopf ist aus attischem Ton gearbeitet, nach den Ansatzspuren auf dem Wirbel stammt er von einer Trägerfigur ähnlich Nr. 326. Er stellt eine Klagefrau dar, weil auf der rechten Wange eine breite rote Blutspur herunterläuft (vgl. Nr. 334). Der Zeitansatz in den Beginn des 2. Viertels des 6. Jh. geht aus dem Vergleich mit der korinthischen Attasche Payne, Nc. Nr. 887 (Anm. 122) hervor (hohe Stirn, gescheiteltes Haar stark über die Ohren zurückgezogen, hartgeschnittenes Kinn) und den Erwägungen Anm. 125. Dazu das Fragment einer Sitzfigur Nr. 337, etwas später ist der schöne „Pappas" Nr. 339 entstanden. — Weniger leicht läßt sich die Sirene Nr. 139 datieren. Sie muß später entstanden sein als die Frauenbüste Nr. 137 (Anm. 123), in der Profilbildung ähnelt sie dem Berliner Kopf Nr. 336 und der Attasche Nr. 79. Vielleicht ist sie aber erst in der Kroisos-Zeit entstanden: vgl. Br. Mus. Cat. of sculpture vol. 1. pt. 1. B 91. — Zur Sirene vgl. in den Einzelformen wie im Gesamtaufbau das Frauenalabastron Nr. 187 (Abb. 14), zu dessen Typ: Br. Mus. Cat. of sculpture vol. 1. pt. 2. D 2—4. Dazu die Flasche Nr. 185. Beide gehören einer zweiten rhodischen Werkstatt an (vgl. Katalogtext, Rhodos D). Ferner die böotischen Figuren Nr. 415 (Abb. 15), 416/7 und den hockenden Knaben aus Athen Nr. 338. Das zeigt, wie weit sich der rhodische Einfluß nun ausdehnt (Anm. 133). Dazu kommt die enge Formverwandtschaft der Sirene mit der Sphinx von der Akropolis (Nr. 630, Payne AMS. Tf. 7, 9), die beim Vergleich der Köpfe von Nr. 617 und 654 (Payne, a. O. Tf. 9—11) noch mehr in die Augen springt (Anm. 124, 153).

[127]) Sparta: Nr. 59. — Satyr: Nr. 230. — Attasche: Nr. 79. — Orthia: Nr. 61.

abgesondert in einer tiefen Mulde zwischen Kinn und Wangen und die Augenhöhlen sind deutlich von ihrer Umgebung abgesetzt. Dagegen versucht der Künstler, der den Kopf der athenischen Klagefrau geschaffen hat, jede Form in ihre Umgebung übergehen zu lassen. Die Wangenknochen heben sich leise heraus und laufen in weichen, doch klar bestimmten Flächen in die Augenhöhlen und das Kinn über. Der Mund, weniger tief eingebettet als bei der Kopfvase, ist aus den Formen abgeleitet, die ihn umgeben. Die gleichen Unterschiede zeigen die Sirene und der Satyr in München. Im Profil, im Umriß des Gesichtes, in der Art der Modellierung sind sie einander sehr ähnlich. Die Art aber, wie bei der Sirene jede Einzelform aus einem Gesamtbild heraus entwickelt ist, unterscheidet sich grundlegend von der Bildung des Satyrn, bei dem jede Einzelform für sich neben die andere tritt. Der Ausdruck, bei den älteren Köpfen voller sprunghafter Lebendigkeit, ist hier zu großartiger Ruhe gesteigert.

Vergleichen wir diese Köpfe mit solchen aus der Frühzeit des reifarchaischen Stiles, so wird uns der Zuwachs deutlich, den sie an Lebendigkeit und persönlichem Ausdruck erhalten haben[128]). Während wir es dort mit Menschenbildern zu tun haben, die darin noch früharchaischen Statuen gleichen, daß sie ein allgemeines, überpersönliches Ideal darstellen, treten uns hier Einzelwesen entgegen, die in ihrer Persönlichkeit deutlich gekennzeichnet sind. Dabei ist Persönlichkeit nicht als seelische Grundlage verstanden, die das körperliche Aussehen bestimmt, sondern nur im Sinne physischer und ausdrucksmäßiger Eigenart[129]).

Es leuchtet ein, daß auf einer solchen Stufe der Entwicklung die Unterschiede in der Kunst der einzelnen Landschaften aufs deutlichste in Erscheinung treten müssen. Nehmen wir die prächtige Figur eines vor seinem riesigen Becher sitzenden Komasten hinzu, die von einem korinthischen Handwerker dieser Zeit gebildet wurde, so können wir von den vier Werkstätten, die wir am Ende der früharchaischen Zeit verglichen haben, hier noch drei einander gegenüberstellen[130]). Der athenische Kopf (Abb. 17) steht noch in der Tradition des Kopfes vom Dipylon und der Sphinx vom Kerameikos. Die Geistigkeit, die wir aus ihnen abgelesen haben, ist nun zu intensivster Lebendigkeit gesteigert. In dem großartigen Ernst seiner

---

[128]) Vgl. Nr. 124/6 und 332.

[129]) Vgl. Buschor AM. 1927, 205/6; 1930, 166. — Payne, AMS. 4. — Anm. 146.

[130]) Komast: Nr. 77, von Payne nach 575 datiert. — Dazu der korinthinische Kopf in Berlin Nr. 78. Zum Verschwinden der kretischen Kunst vgl. Anm. 120. — Landschaftsstile Anm. 89. — Athen: Nr. 336. — Rhodos: Nr. 139. — Sphinx vom Kerameikos: Nr. 325.

Erscheinung bewahrt dieser Kopf wohl von allen dreien am meisten von jener überirdischen Reinheit, die die früharchaischen Werke auszeichnete. Auch der rhodische Kopf ist nicht von der alten Tradition abgewichen. Die Lebensnähe, der zupackende, herrische Charakter älterer Werke lebt hier fort. Er ist der ungeistige, sozusagen der weltlichste von den drei. Anders der Korinther; seine Geistigkeit verbindet ihn aufs engste mit der oben besprochenen Attasche aus der Übergangszeit[131]). Die großartige Entfaltung des attischen Geistes ist ihm versagt, die Weltlichkeit des Rhodiers ist ihm fremd. Noch deutlicher als die kleine Tonfigur spricht das schönste korinthische Werk dieser Zeit, der Apollo von Tenea, zu uns[132]). Nicht nur Äußerliches, wie die Bildung des Profiles, verbindet ihn mit dem Komasten. Auch die subtile Art, wie die vielen, genau gebildeten Einzelformen des Gesichtes unter einer höchst lebendigen Oberfläche zu einer Einheit von größter Beweglichkeit vereinigt werden, ist beiden gemein. Vor allem aber verbindet sie der Geist, der aus ihnen spricht. Er hat die Feinheit, Zartheit und Beweglichkeit, die nur eine alte und reiche Kultur vermitteln kann. Angesichts dieser Werke spürt man, wie alt die korinthische Kunst schon ist. Spielte sie doch im siebenten Jahrhundert eine führende Rolle in Hellas. Hier hat sie ihr letztes fruchtbares Stadium erreicht[133]). Ein Blick auf ein attisches Werk dieser Zeit, den Reiter mit dem Kopf Rampin, zeigt uns, daß wir mit dieser Deutung nicht fehlgehen[134]). Die überreife Schöpfung

[131]) Nr. 70, Anm. 90.

[132]) Fünfzig Meisterwerke Tf. 4/5, ich benutzte die Kaufmannschen Aufnahmen. Payne setzt ihn in den Anfang des 2. Viertels des 6. Jh. (Nc. 237). Vgl. dazu aber Anm. 134.

[133]) Es ist die Zeit des Niederganges der korinthischen Keramik; allerorts beginnt die attische, sie zurückzudrängen. Die korinthischen plastischen Vasen erstarren (Payne, Nr. 175; Nr. 80—82). Der korinthische Einfluß auf die böotische Tonbildnerei hört auf (vgl. Anm. 106, 116, 118/9, 122; Katalogtext Böotien B und Nr. 415; Anm. 126). — Spätarchaische Figuren aus Korinth vgl. Anm. 174 und Katalogtext Korinth C, reifarchaische s. Anm. 123, 149, sie sind alle sehr mäßig. — Klassische Tonfiguren von Korinth: AJA. 1931, 26, Abb. 24 unter ionischem (vgl. Abb. 26) oder attischem (Nr. 399), Hesperia 1932, 59, Abb. 3 unter attischem Einfluß (Athen Gruppe E). Bei so vorzüglichen Werken wie AJA. 1933, 446, Abb. 5 (Anm. 215) und a. O. Tf. 52. 2 scheint die Starrheit der Formen einer Erstarrung der künstlerischen Kraft zu entsprechen. Der Geist ist tot, der diese schönen Formen beleben könnte. Vgl. dazu Poulsen ActaArch. 8, 14.

[134]) Rampin: Payne AMS. 6, Tf. 11 a—c. — Payne datiert ihn kurz vor 550 und vergleicht den altertümlichen Kopf der Kore 654 (a. O. Tf. 11) mit dem des Apollo von Tenea. Doch trennt man den Reiter Rampin nur ungern durch eine längere Zeitspanne von dem Apollo von Tenea: im Umriß des Bauches, in der Bildung der flachen Brust mit den aufgesetzten Brustwarzen und vor allem in der Struktur des Gesichtes und in der feinen Durchbildung der Oberfläche (die dem Kopf 654 fehlt!) sind sie

(Fortsetzung nächste Seite)

einer Kunst, die im Verblühen ist, steht dem frischen Werk einer aufstrebenden gegenüber.

Blütezeit.

Die Werke aus der letzten Phase der Entwicklungszeit des reifarchaischen Stiles zeigten schon deutliche Bestrebungen, die Masse der Figur wieder streng zusammenzufassen. Dieses Streben findet in dem schönen rhodischen Frauenkopf in Karlsruhe (Abb. 7) seine Vollendung[135]). Der Kopf ist, verglichen mit dem der Sirene in München (Abb. 8) wieder ein einfacher Block; das starke Auf und Ab der Formen ist verschwunden. Darin gleicht der Kopf äußerlich solchen aus der Frühzeit des reifarchaischen Stiles[136]). Doch haben sich die Struktur der Masse und ihr Spannungsgehalt wesentlich verändert.

Der Körper besteht nicht mehr, wie bei den älteren Frauenbüsten, aus einer einheitlichen, in ihrem Inneren sozusagen „amorphen" Masse, die ihre Festigkeit aus einer auf dem Gegensatz von Körper und Raum beruhenden Spannung erhält[137]). Das Studium der Einzelteile des menschlichen Körpers, das die Künstler in der Entwicklungszeit des Stiles so intensiv beschäftigte, hat zu einer komplizierteren Vorstellung vom Aufbau eines plastischen Körpers geführt. Der Künstler, der den Karlsruher Kopf schuf, faßt die

einander trotz der Unterschiede in der Oberflächenbehandlung ganz ähnlich (Oberfläche beim Apollo von Tenea weich und zart, beim Reiter knapp und deutlich). Andererseits ist der Apollo von Tenea durch den Aufbau und den Ausdrucksgehalt seines Gesichtes eng mit der Kunst des ausgehenden ersten Jahrhundertviertels verbunden. Man wird also kaum fehlgehen, wenn man beide Werke spätestens in das Jahrzehnt 570—560 datiert. — Ich gebe zu, daß man den Apollo von Tenea wegen der feinen Durchbildung seiner Oberfläche auch für jünger halten kann, als den Reiter Rampin. Ich darf mich an dieser Stelle auf die Meinung von H. Koch (mündlich) berufen, der ihn um die Mitte des Jahrhunderts ansetzen möchte. Doch scheint mir diese Datierung aus den dargelegten Gründen nicht wahrscheinlich.

[135]) Nr. 141. — Dazu der schöne argivische Kopf BSA. 32, Tf. 13. 3/a und der kretische Nr. 37 (Abb. 1), vgl. Anm. 120. Vor allem aber der Kopf der Sphinx im Akropolis-Museum Nr. 632 (Payne, AMS. Tf. 5/6). Die Frisur mit den Wellenhaaren und die weiche Modellierung sind mit Nr. 141 fast identisch. Als Kopf einer Frauenstatue möchte man ihn sich nur auf dem Körper einer Kore in ionischem Chiton vorstellen. Diesen starken Ionismus hat Payne (a. O. 10, Anm. 2) leugnen wollen, wohl kaum mit Recht (vgl. Anm. 153). — Sirene München: Nr. 139.

[136]) Z. B. Nr. 124/6, Anm. 106.

[137]) Diese plastische Vorstellung schließt keineswegs aus, daß „jede Form ... ihr unbeschränktes Eigenleben hat", wie Buschor vom Dipylonkopf sagt (AM. 1927, 205). Doch leben diese Formen an der Oberfläche, ohne tiefer in die Masse einzugreifen.

Körpermasse als eine Summe durchgebildeter Einzelteile auf, die sich harmonisch vereinigen müssen. Dadurch ändert sich auch das Wesen der Spannungen, die diesen Körper erfüllen. Die Idee vom körperlichen Individuum, vom Gegensatz zwischen Block und Raum ist nicht aufgegeben. Aber sie ist — wenigstens zum großen Teil — in eine Spannung zwischen den einzelnen Teilen umgesetzt, aus denen sich der Körper aufbaut[138]).

Diese Ansicht bestätigt die Gegenüberstellung einiger ganz erhaltener Frauenstatuetten. Bei einer Figur in Rom, die aus dem letzten Viertel des 7. Jahrhunderts stammt, tritt die „amorphe" Struktur der Körpermasse an der Spannungslosigkeit der Umrisse und an der Art, wie sich das Gewand weich um den Körper schmiegt, deutlich in Erscheinung[139]). Bei einer Berliner Figur haben sich nicht nur alle Formen in ähnlicher Weise gestrafft, wie bei den jüngeren Frauenbüsten aus der Frühzeit des reifarchaischen Stiles, sondern die Körperteile sind deutlich als selbständige Einheiten aufgefaßt[140]). Sie sind darüber hinaus ebenso knapp und fest gebildet wie die Gesichtsformen der korinthischen Attasche in London und der rhodischen Frauenbüste in Berlin (Abb. 6)[141]). Zwei große Figuren in Berlin zeigen genau die gleiche Art, die einzelnen Körperteile zu einem einheitlichen, lebendigen Ganzen zusammenwachsen zu lassen, wie der Kopf in Karlsruhe (Abb. 7)[142]). Die Brustmuskeln, die bei der älteren Berliner Figur ganz selbständig aus dem Körper heraussprangen, fügen sich hier ohne Zwang in das Bild ein und lassen den Armen an den Schultern einen bequemen Spielraum. Die Armbewegungen wirken frei und ungezwungen, desgleichen die Art, wie sich das Gewand über die Füße legt.

Der Karlsruher Kopf (Abb. 7) ist das erste reifarchaische Werk, bei dem nicht nur das Widerspiel von Gesamtform und Einzelform zum harmonischen Ausgleich gelangt ist. Es geht bei ihm auch die Lebendigkeit des Ausdrucks, die die Künstler seit der Übergangszeit des früharchaischen zum reifarchaischen Stile anstreben, voll-

---

[138]) AM. 1927, 205 sagt Buschor vom „Blaubart": „Die Spannung ist ins Organische verlegt". — Das Verhältnis von Kunst und Natur-Vorbild ist hier also immer noch das oft besprochene „archaische" (vgl. Anm. 110, 129.

[139]) Nr. 118, Anm. 100.

[140]) Nr. 144. — Als Frauenbüste vgl. Nr. 124, die ihren linken Arm ebenso an die Brust legt, wie die Statuette.

[141]) London: Anm. 122. — Berlin: Anm. 123. — Damit ist die Vorlage für den Körper der Figur in die Zeit um 575 datiert. Der Kopf ist jünger als der in Karlsruhe: Anm. 148. — Zur Technik vgl. Katalogtext Protomen D.

[142]) Nr. 145/6. — Diese Figuren sind jünger als der Kopf von Nr. 144: vgl. Anm. 149.

ständig in eine adäquate Form auf[143]). Noch bei der Sirene in München (Abb. 8) oder sogar bei dem spartanischen Kopf aus dem Heiligtum der Orthia ist die Lebendigkeit stark zur Schau gestellt, gleichsam von außen dem Gesicht aufgeprägt. Hier dagegen ist sie vollständig verinnerlicht, sie verschmilzt mit den Formen zu einer unlöslichen Einheit. Das zeigen solche Werke besonders deutlich, in denen der Künstler ein ungewöhnliches Individuum gestaltet hat. Bei dem schönen Negerkopf in Heidelberg verschmelzen die absonderlichen Gesichtsformen des Barbaren mit großer Selbstverständlichkeit zu einem lebendigen Bilde[144]). In erstaunlicher Weise zeigt sich diese Kunst der Charakterisierung des Individuums, wenn man den wundervollen Achelooskopf im Louvre mit dem Kopf in Karlsruhe vergleicht (Abb. 7)[145]). Hier ist es zum ersten Male einem archaischen Künstler gelungen, den Charakter von Mann und Frau in ihrem Wesen plastisch zu unterscheiden. Dabei vollzieht sich eine Wendung, die für das Wesen der reifarchaischen Kunst sehr bezeichnend ist. Über die Suche nach dem individuellen Ausdruck, die wir bei Köpfen aus der Entwicklungszeit feststellen konnten, sind die Künstler zur Darstellung des Typischen gelangt. Sie stellen die Frau und den Mann dar, kein bestimmtes Individuum. Es ist schade, daß wir keine Darstellung eines sterblichen Mannes neben den Acheloos stellen können, um zu sehen, ob auch der Dämon schon gekennzeichnet werden konnte. Doch scheint das angesichts des prächtigsten der Dämonen dieser Zeit, des „Blaubarts", durchaus wahrscheinlich[146]).

Mit diesen künstlerischen Fähigkeiten hat die reifarchaische Kunst die Zeit ihrer Blüte erreicht[147]). Ein Bild des Menschen steht vor uns, das nicht mehr weiter entwickelt werden konnte. Die rhodischen Werke, die nach dem Karlsruher Kopf entstanden sind,

---

[143]) Vgl. Anm. 86. — Kopf vom Heiligtum der Orthia Nr. 61, Anm. 125.

[144]) Neger: Nr. 142, Anm. 145. — Vgl. die im Thema ähnliche Darstellung des knienden Satyrn Nr. 186, Anm. 120.

[145]) Nr. 232. — Nach dem Gesichtsumriß, der Durchbildung der Oberfläche (bes. der Wangen), der Art, wie der Mund im Gesicht sitzt, dürfte der Acheloos ebenso wie der Neger Nr. 142 in die Zeit von Nr. 141 gehören. — Zur Datierung vgl. Anm. 147.

[146]) „Blaubart": AM. 1922, Tf. 15. — Beim Dipylonkopf ist das Geschlecht in keiner Weise charakterisiert (Buschor, AM. 1927, 207). Erst auf der Stufe des Reiters Rampin (Anm. 134) scheint solche Unterscheidung möglich, wenn auch ein schlagendes Beispiel fehlt. Wie weit die Bemalung der Figuren in dieser Zeit zur Unterscheidung beitrug vgl. Anm. 312. — Zur Darstellung des Typischen vgl. Anm. 129, 190.

[147]) Nach dem Zeitansatz für den Apollo von Tenea und den Reiter Rampin in die Jahre 570—560 (Anm. 134) fällt der Beginn der Blütezeit noch vor die Mitte des 6. Jh. (vgl. Anm. 150).

zeigen in der Tat nur noch eine Verfeinerung der Form. Als nächste Stufe kann der Kopf der Frauenstatuette in Berlin gelten (Abb. 10)[148]). Der Gesichtsumriß ist gegenüber dem des Karlsruher Kopfes nach unten leicht zugespitzt. Die Zeichnung ist zierlicher, die vollen Wangen sind weicher und geschmeidiger geworden. Ein zartes Lächeln umspielt die Lippen. Die Augen blicken aus fein ausgezogenen, halbgeschlossenen Lidern. Ihren Höhepunkt erreicht diese verfeinerte Kunst in den großen Statuetten in Berlin[149]). Ihr Gesichtsumriß ist nun ein Dreieck, der Block des Körpers löst sich auf. Doch zeigt die Modellierung des Körpers, daß diese Auflösung eben erst beginnt: Nur seine Oberfläche wird durch ein feines, zartes Faltenspiel aufgelockert, das nicht in die Tiefe des festen Gefüges einzudringen vermag. Genau die gleiche Art, die Oberfläche des Blockes in feinstes Lichterspiel zu verflüchtigen, finden wir bei den jüngeren ephesischen Skulpturen und bei der Hera des Cheramyes[150]). Sie sind die Gipfelpunkte reifarchaischer Plastik.

Neben den Bildern feingesitteter, zarter Frauen erscheinen die machtvollen Gestalten der Männer, von schwerem Körperbau und stolzer Haltung[151]). Die Kunst der Charakteristik findet ihre Vollendung in dem Gesicht des gutmütigen „Dickbauchdämons" (Abb. 9), der in seinem überquellenden Fett schier erstickt[152]).

---

[148]) Nr. 144. — Danach um 550 entstanden. Zu ihrem Körper vgl. Anm. 141. — Dazu die Sirene Nr. 191 (Abb. 13), aus einer anderen rhodischen Werkstatt.

[149]) Nr. 145/6, vgl. Anm. 142. — Dazu der schöne argivische Kopf BSA. 32, Tf. 14, 3/a und der sehr mäßige korinthische a. O. Tf. 16. 6.

[150]) Ephesos: Br. Mus. Cat. of sculpture vol. 1. pt. 1. B 89. — Samos: Buschor, Standbilder Abb. 86—89. — Danach gehören diese Figuren in die Zeit um und vor 540. Sie bezeichnen das Ende der Blütezeit des reifarchaischen Stiles (vgl. Anm. 147). — Für die beginnende Bereicherung der Gewandmodellierung vgl. die sitzende Frau Nr. 159, für die Feinheit der Oberfläche den Heraklesaryballos Nr. 173 und die feine Protome aus Samos: Böhlau, Nekropolen Tf. 13. 7 (dazu Anm. 177). — Zu dieser schwebenden Modellierung vgl. saïtische Bildwerke: Schäfer-Andrae Abb. 418, 421 (auch noch 426: vgl. S. 113—115; Anm. 115).

[151]) Nr. 163. — Sie stellen der Bemalung wegen Männer dar (Anm. 325). Danach ist auch die mittlere Figur der Bronzegruppe Buschor, Standbilder Abb. 33/4 entgegen der Deutung Buschors (a. O. 12, 34) sicher ein Mann. Der Wurf des Mantels, die Haartracht (zu der eigenartigen Tracht der Stirnhaare vgl. Nr. 165) sind die gleichen. Der männlichen Charakter der Figur trügt nicht. Der Vergleich liefert auch die Datierung nach der Mitte des 6. Jh. (dagegen Buschor a. O. 12), vgl. auch die spätere Figur Nr. 269, Anm. 167.

[152]) Nr. 176. — Zu den ägyptischen Vorbildern des Typs vgl. Böhlau, Nekropolen, 155—157 (Anm. 115).

So steht die reifarchaische rhodische Kunst als der Ausdruck eines in sich geschlossenen, völlig selbstsicheren Menschentums vor uns. Nichts könnte das besser zeigen als die großartige Ruhe und Sicherheit, die die Gesichter der Männer- und Frauengestalten dieser Zeit ausstrahlen. Wohl ist es der gleiche, dem tätigen Leben, der Erfassung der Welt zugewandte Charakter, den wir seit der Mitte des 7. Jahrhunderts, seitdem wir rhodische Kunst kennen, immer wieder an den Werken dieser Künstler ablesen konnten. Hier aber tritt er uns in seiner höchsten — und, wie wir sehen werden, letzten — Entfaltung entgegen. Diese Kunst erfüllt in ähnlicher Weise das Ideal der Zeit, wie es hundert Jahre früher die „dädalische" Kunst Kretas tat[153]). Ein Blick auf gleichzeitige athenische Werke, wie auf eine Statuette der behelmten Athena von der Akropolis, zeigt, daß das nicht überall der Fall war[154]). Die athenischen Köpfe sind nicht nur in den Formen schwerer und kompakter. Sie sind es auch im Ausdruck. Ein großer Ernst liegt auf ihnen. Noch vernehmlicher spricht er aus einer Marmorstatue einer Kore von der Akropolis, die im Aufbau des Gesichtes mit den genannten Tonfiguren die größte Ähnlichkeit hat[155]). Kein größerer Gegensatz zur Erscheinung rhodischer Frauen ist denkbar, trotz der ionischen Kleidung, kein größerer Gegensatz auch im Ausdruck. Diese Köpfe entbehren der sicheren Ruhe der rhodischen. Ein Bild, das den Rhodier befriedigte, in dem er den höchsten Ausdruck seines Wesens zu finden glaubte, konnte dem Athener nicht genügen. Sein Geist treibt ihn weiter. Die körperliche Erscheinung des Menschen festzuhalten, ist nicht sein Ideal. Er zieht aus, die tieferen, verborgenen Quellen menschlicher Erscheinung zu entdecken.

---

[153]) Anm. 94/5. — Diese Ansicht wird durch die starken Einflüsse der ionischen Kunst auf die Kunst Athens bestätigt. Vgl. Anhang 3 und dazu Korinth Anm. 174. Daß wir die rhodische Kunst in diesem Zusammenhang mit der Kunst Kleinasiens und der Inseln gleichsetzen dürfen, wird durch die weite Verbreitung der rhodischen Tonfiguren über diese Landschaften, sowie durch die Nachahmungen rhodischer Terrakotten erwiesen (Katalogtext Rhodos D, Kos, Thera, Kleinasien, Samos Nr. 276—278), aus denen sich eine große Einheitlichkeit der ionischen Tonbildnerei ergibt. Davon werden die zweifellos vorhandenen, aber noch so gut wie unbekannten Landschaftsstile (Payne, AMS 55/6 Anm. 3) innerhalb der ionischen Kunst nicht berührt. Wichtig ist nur, daß ihnen allen ein gemeinsamer Charakter zugrunde liegt, der sie von den Kunstkreisen des Festlandes unterscheidet.

[154]) Nr. 344 und der Kopf Nr. 348. — Gesichtsumriß, Zusammenspiel der Einzelteile, sogar die Linie des Mundes ähneln vollkommen denen der Frauen Nr. 145/6. — Man denke auch an die, allerdings etwas provinziellen, argivischen Terrakotten: Anm. 135, 149.

[155]) Akropolis Museum Nr. 678, Payne AMS. Tf. 34/5. In der flachen Behandlung des Gewandes hat sie mit den Frauenfiguren Nr. 145/6 große Ähnlichkeit. Zur Datierung in das Jahrzehnt 540/30 vgl. Payne a. O. 21/2.

Kapitel 3: Spätarchaische und frühklassische Zeit.

Die spätarchaische Zeit und die Epoche der Bildung des frühklassischen Stiles sind für die griechische Tonbildnerei sehr fruchtbar gewesen. Sie teilen diese Eigenschaft mit anderen Übergangszeiten, etwa der Entstehungszeit des früharchaischen Stiles und dem 4. Jahrhundert. Die Gräber von Böotien und Rhodos sind voll von Tonfiguren. Die Heiligtümer, unter denen die Akropolis von Athen, der Burgtempel von Lindos und das Kabirion bei Theben an erster Stelle stehen, sind überreich an kleinen Votiven aus Ton. Unter diesen spielen die Protomen, deren älteste Exemplare aus Rhodos stammen und in der Blütezeit des reifarchaischen Stiles entstanden sind, eine besonders große Rolle. Allerdings sind sie für die Geschichte der Polychromie interessanter als für die der plastischen Entwicklung. Sie werden daher in der folgenden Untersuchung in den Hintergrund treten. Trotz der großen Menge von Funden ist das Material für eine stilkritische Untersuchung verhältnismäßig spärlich, und das aus zwei Gründen. Einmal sind gerade so wichtige Funde wie die von der Akropolis, von Eleusis und vom Kabirion nur unzureichend oder überhaupt noch nicht veröffentlicht. Zum anderen sind namentlich die böotischen Tonfiguren dieser Zeit im allgemeinen von sehr geringem künstlerischen Wert. In der folgenden Untersuchung über die Kunst der spärtarchaischen Zeit und der Zeit der Neubildung wird daher die große Plastik in stärkerem Maße herangezogen werden müssen, als dies bisher der Fall war. Payne's vorzügliche Behandlung der Marmorskulpturen von der Akropolis von Athen bildet für eine solche Untersuchung der Stilphasen eine sichere Grundlage.

Der einzige Ort, an dem wir die Ausbildung der frühklassischen Kunst Schritt für Schritt verfolgen können, ist Athen. In der Tonbildnerei aller anderen griechischen Landschaften, unter denen besonders Korinth, Argos, Böotien und Rhodos zu nennen sind, tritt in der Zeit der Neubildung eine künstlerische Erschlaffung ein. Erst nach den Perserkriegen bilden sich neue Landschaftsstile heraus, die unter mehr oder weniger starkem athenischen Einfluß stehen.

Spätarchaische Zeit.

Im vorigen Abschnitt wurde schon versucht, die beiden treibenden Kräfte aufzuzeigen, die zur Auflösung des reifarchaischen Stiles führen. Die eine wirkt zersetzend: Das feste Gefüge des Figurenblockes wird aufgelockert. Die andere bahnt eine neue Entwicklung an: Die Künstler bemühen sich um eine neue Darstellung des Lebendigen.

Auf derselben Stufe wie die großen Berliner Frauenstatuetten steht die Figur eines Mannes in Paris[156]). Wie bei jenen bildet sein Gesicht ein Dreieck, der Kopf sitzt fest und breit auf den Schultern. Die Gewandmodellierung ist gegenüber der des stehenden Mannes in Berlin nicht bereichert[157]). Es sind also, wie bei den verglichenen Stücken nur die ersten Ansätze beginnender Auflösung zu spüren[158]). Das Gleiche ist bei den am Ende des vorigen Abschnittes genannten Athenafiguren von der Akropolis der Fall[159]). Nur an der Art, wie die Haare bei den Köpfen dieser Figuren über das Gesicht vorspringen, so daß die Stirn tief beschattet wird, zeigt sich ein Streben nach Kontrastierung der Körperteile, das mit der Zersetzung des Figurenblockes eng zusammenhängt. Doch suchen die athenischen Handwerker, dem Figurenblock seine Geschlossenheit zu erhalten. Das zeigen stehende Frauenfiguren vom Nordhang der Burg besonders deutlich, deren Gewand — wie das der Sitzfiguren — fest geschlossen bleibt[160]). Die Handwerker beschränken sich darauf, die Falten des Gewandes auf den Block aufzumalen[161]). Der Sinn für die subtile plastische Auflösung der Oberfläche, die wir an rhodischen Figuren schon in der Blütezeit des reifarchaischen Stiles beobachten können, fehlt ihnen ganz. Den besten Beweis dafür

---

[156]) Frauen: Nr. 145/6, Anm. 149. — Mann: Nr. 165. — In diese Zeit gehört auch eine kleine Gruppe ionischer Tonfiguren, die vielleicht samisch sind: die Gruppe zweier sitzender Gottheiten Nr. 276/7 und der schöne „Dickbauch" Nr. 278.

[157]) Nr. 163, Anm. 151.

[158]) Auf dieser Stufe steht auch die etwas gröbere Figur aus Myrina Nr. 223, deren Gewandmodellierung mit der der Frauenfiguren 145/6 zu vergleichen ist.

[159]) Athenakopf Nr. 348. — Athenafigur: Nr. 344. — Dazu gehören die Sphinx Nr. 379 und die Repliken der Figur Nr. 344: Nr. 345—47. Der böotische Kriophoros in Würzburg Nr. 470 dürfte in dieser Zeit entstanden sein, nach athenischen Vorbildern. — Die Technik der genannten „Akropolis-Terrakotten" (Katalog Athen D) ist höchst eigenartig. Sie schließt sich an keine der bekannten Techniken an, weder an die der Pappaden (Anm. 44), noch an die reifarchaischer rhodischer Figuren (Anm. 100/1). Bedeutsam ist die Tatsache, daß der Rücken nicht durchmodelliert wird (Anm. 174), bezeichnend die große Sorgfalt der Ausführung (Anm. 219). Es ist interessant zu sehen, daß eine Erneuerung der Technik der Tonfiguren in dieser Zeit nur in Athen versucht wird. Wieder spiegelt die Technik der bescheidenen Tonfigürchen getreulich die vorwärtstreibende Kraft einer einzelnen Landschaft (Anm. 114).

[160]) Nr. 351. — Dazu Nr. 374: Abb. 11 a/c. — Die Datierung dieser Figuren in die Zeit um 540 ergibt sich aus dem Vergleich mit der Kore in Lyon (Anm. 170) und ganz besonders mit dem Kniestück der Kore 669 (Payne AMS. Tf. 28). Der Kopf von Nr. 351 ist mit dem von Nr. 344 (Anm. 159) zu vergleichen. — Zur Kontrastierung einzelner Teile vgl. Anm. 180.

[161]) Vgl. besonders Nr. 346 (Anm. 159).

liefert die Statuette einer liegenden Hetäre in Berlin, zu der zwei reifarchaische Bronzefiguren nackter Jünglinge aus Samos gute Gegenbeispiele bilden[162]). Die Deutlichkeit, mit der bei der Hetäre die Einzelformen des Körpers gesehen und dargestellt sind, steht in starkem Gegensatz zu der Art, wie sich bei den ionischen Figuren alle Flächen in ein zartes Lichterspiel verflüchtigen. Der athenische Künstler versucht auch schon — was dem Ionier fern liegt — den Körper seiner Figur dem natürlichen Vorbild anzugleichen. Besondere Aufmerksamkeit schenkt er dem Kopf: Dieser ist nicht mehr durch steife Haarmassen fest mit dem Körper verbunden, wie bei der sitzenden Athena und den großen rhodischen Frauenstatuetten in Berlin[163]). Die Haarmassen sind in den Hintergrund gedrängt und der schlanke, bewegliche Hals löst sich aus ihnen plastisch heraus.

Eine sehr reizvolle Gruppe dreier Frauen in Berlin, an die sich die sitzende Frau in Paris Abb. 22 anschließt, zeigt die gleichen Eigenschaften[164]). Wie bei der Hetärenfigur sind die Einzelformen fest und klar gebildet und deutlich voneinander abgesetzt, wie bei ihr sitzen die Köpfe frei und beweglich auf den Körpern. So ist auch der auf Abb. 11 wiedergegebene rhodische Frauenkopf gebildet[165]). Das Dreieck seines Gesichtsumrisses ist stark betont, seine Wangen

---

[162]) Nr. 353. — Ihr Kopf paßt gut zu dem von Nr. 344 (Anm. 159), die Modellierung der Bauchmuskeln ähnelt sehr der des attischen Kouros in München (Fünfzig Meisterwerke Tf. 6). Sein lebendiger Ausdruck und die kontrastierende Durchmodellierung seines Gesichtes findet sich besonders bei der „Peploskore" (Anm. 171). Er wird also ebenfalls vor 530 entstanden sein. Etwas älter ist der gewaltige Kouros Nr. 665 (Anm. 170), entstanden vor 540. — Die samischen Bronzen: Jünglinge aus der Gruppe Buschor, Standbilder Abb. 33/4 (zur Datierung in die Mitte des 6. Jh. vgl. Anm. 151) und der Jüngling a. O. Abb. 36, 39/40, zur Kopfform vgl. den rhodischen Kopf Abb. 11 (Anm. 165) und die samischen Köpfe Nr. 177/8, Anm. 177, sowie den Knaben von Kos Anm. 167. Die breite Form des Bauches und die ins Breite gezogenen unteren Rippenbögen gleichen denen des athenischen Kouros in München. Die Art, wie der Kopf aus dem Körperblock gelöst wird, entspricht anderen Tonfiguren dieser Zeit.

[163]) Athena: Nr. 344. — Rhodische Figur Nr. 145/6.

[164]) Berlin: Nr. 363. — Paris: Nr. 366. — Die beiden kleinen Figuren Nr. 364, 365 schließen sich in der Technik und der Haarbehandlung an die genannten an, sie dürften aus der gleichen Werkstatt stammen (Katalogtext, Athen D). Nr. 364 ist aber jünger als die andere (Anm. 210). Aus dieser Zeit ferner Nr. 349/50, 352, 361 und die Europa auf dem Stier Nr. 380, vom Nordhang der Burg Nr. 374: Abb. 7 a—c, Nr. 375: Abb. 10 d/f. — Dazu die unter attischem Einfluß (Pappaden und Brettprotomen Nr. 340 — 342) stehenden böotischen Pappaden Nr. 423—428.

[165]) Nr. 162. — Dazu die Protomen Nr. 288/9 und der feine kleinasiatische Frauenkopf in Berlin: Nr. 1631, kurze Beschreibung Tf. 10 a. — In diese Zeit gehören die geringwertigen Frauenstatuetten Nr. 179—184.

laufen nach vorn spitz zusammen. Dadurch wird der vierseitige Block des Kopfes vollends aufgelöst. Das Gleiche ist bei den Köpfen der verglichenen athenischen Figuren durch starkes, kontrastreiches Durcharbeiten der Wangen erreicht. Wie ähnlich sich diese Köpfe in der Absicht, den Block aufzulösen, auch sind, so verschieden sind doch die Mittel, dies zu verwirklichen. Dieser Vergleich läßt den Unterschied zwischen attischer und ionischer Kunst, den wir schon an der kräftigen Hetäre in Berlin und den zarten samischen Jünglingen feststellen konnten, besonders klar hervortreten[166]). Ihm entspricht der eigenartige Gegensatz zwischen der stillen Müdigkeit des rhodischen Kopfes und dem fröhlichen Lächeln, das die Gesichter der athenischen Figuren überstrahlt.

Ebenso beweglich wie bei den genannten athenischen Figuren sitzen die Köpfe bei einigen rhodischen Statuetten stehender Männer[167]). Die ganze Figur bekommt dadurch eine Wendigkeit, die über den festen Stand älterer rhodischer Männerfiguren hinausführt. Noch deutlicher tritt sie bei der schönen Figur eines stehenden Leierspielers in Berlin in Erscheinung, zu der sich die kleine Figur eines sitzenden Mannes (Abb. 12) hinzugesellt[168]). Durch den Kontrast der eng aneinandergestellten Füße und der breit ausladenden Schultern wird der Rhythmus des Figurenaufbaues gegenüber dem in reifarchaischer Zeit herrschenden umgekehrt. Die älteren Figuren standen fest und schwer auf einem Unterbau, der nur wenig schmaler war als das Oberteil. Die jüngeren aber stehen nicht. Sie steigen, nach oben breiter werdend, über einem schmalen, tief ausgehöhlten Unterteil auf. Die Beweglichkeit, die zuerst den Kopf erfaßt hatte, ergreift nun die ganze Figur. Sie wird auf Kosten der festen, blockmäßigen Fügung der Statue erreicht.

Die Beweglichkeit des Leierspielers in Berlin erfüllt auch die rechte stehende Figur der Berliner Gruppe[169]). In der großen Plastik

---

[166]) Anm. 162. — Vgl. dazu auch Anm. 168.

[167]) Nr. 170. — Zum Teil sind sie in Gräbern des letzten Viertels des 6. Jh. gefunden worden (Anm. 172). Kopien solcher Figuren aus Kos Nr. 266, von da auch der Knabe Nr. 269, mit dem die genannten samischen Bronzestatuetten gut übereinstimmen (Anm. 162). — Die älteren Figuren Nr. 163, 165 (Anm. 156).

[168]) Leierspieler: Nr. 171, dazu die schöne Figur Nr. 172 A. — Sitzender: Nr. 172. — Zu diesem vgl. die ältere Sitzfigur Nr. 223 (Anm. 158). Auf der Stufe von Nr. 172 steht der Torso von Didyma (AM. 1916, Tf. 10), zu dem der Dionysos in Athen (Deltion 1930/1, 120/1, Abb. 1/2) das Gegenstück bildet. Die stilistischen Unterschiede noch besonders hervorzuheben, erübrigt sich nach dem zuvor Gesagten (Anm. 166, 177). In diese Zeit gehört wohl auch die „Endoios-Athena" (Payne, AMS. Tf. 116, S. 46).

[169]) Berlin: Nr. 363, nach der Zeichnung bei Stackelberg.

finden wir sie zuerst bei der Kore in Lyon[170]). Mit der sitzenden Figur von der Berliner Gruppe und der in Paris (Abb. 22) verbindet sie auch die eingehende Gesichtsmodellierung, die wir etwas später bei der „Peploskore" wiederfinden[171]). Ihr Kopf stimmt mit dem der genannten Tonfiguren völlig überein. Die Vollendung der Beweglichkeit der Figur zeigen die Kore 682 und die „Antenor-Kore"[172]). Sie stehen am Ende der spärtarchaischen Stilphase. Der Körperblock ist in voller Auflösung. Das kommt am deutlichsten in der Profilansicht zur Geltung, die alle Bedeutung für die Erfassung des Kunstwerkes verliert[173]). Die Figur wirkt wie ein Brett, nicht mehr wie ein Block. Einige Tonfiguren von Assos und Korinth bieten hierfür die genauen Parallelen[174]). Bezeichnenderweise ist bei ihnen der Rücken nicht durchmodelliert, sondern ganz flach gelassen, genau wie bei den Tonfiguren von der Akropolis. Wieder spiegelt die Technik der Tonfiguren die Wandlung des Zeitstils wieder. Alle Pracht dieser Werke entwickelt sich auf ihrer Vorderseite. Die Kontrastierung von Hell und Dunkel, die wir zuerst bei der Hetäre in Berlin und der linken Figur der Gruppe dreier Frauen feststellen konnten, ist bei den Marmorstatuen bis ins Letzte gesteigert, um dem Block allen Zusammenhalt zu nehmen. Dabei ist aber deutlich, daß die Masse selbst, aus der etwa die Faltengrate, die Bögen und Rippen, die Locken der Haare bestehen, in ihrer Festigkeit keineswegs

---

[170]) Payne, AMS. Tf. 22—26, Ansatz in das Jahrzehnt 550—540 a. O. S. 18. — Zur Modellierung der Beine vgl. das Fragment Nr. 374: Abb. 11 f (Anm. 160). — Mit ihr ist der prachtvolle Kouros Nr. 665 (Payne a. O. Tf. 97/8) zu vergleichen. Das Interesse des Künstlers am natürlichen Vorbild ist hier schon sehr deutlich, vgl. dazu das, was Anm. 162 zur Hetäre Nr. 353 und dem Kouros in München gesagt wurde, und Anm. 177.

[171]) Payne, a. O. Tf. 29—33, Datierung vor 530 S. 21. — Tonfiguren Anm. 164.

[172]) Payne, a. O. 27, 31, Tf. 40—43, 51—53. Payne datiert sie überzeugend in das Jahrzehnt 530—520. Sie bezeichnen das Ende des spätarchaischen Stiles, der mit der Kore von Lyon begonnen hatte (Anm. 170). Vgl. Anm. 167.

[173]) Profilansichten: Payne, a. O. Tf. 41. 1, 47. 1.

[174]) Korinth: Nr. 82 A, die folgenden Stücke (82 B—F) sind unter Benutzung alter Matrizen später hergestellt, bis ins 5. Jh. hinein. — Assos: Nr. 281. — Noch weiter geht darin die böotische Figur Nr. 438, die eine Kopie der Antenor-Kore darstellt. — Die Technik dieser Figuren erinnert viel eher an die der Pappaden, als an die der athenischen Tonfiguren (Anm. 159), vgl. dazu auch die Figuren aus ganz flachen Matrizen Nr. 342. Die Neuheit der athenischen Figurentechnik erscheint so in besonderem Lichte. Zugleich bemerkt man, daß die Technik rhodischer Figuren auf keine der spätarchaischen Werkstätten des Festlandes gewirkt hat. Das ist für die Beurteilung der ionischen „Einflüsse" auf die spätarchaische Kunst des Festlandes bedeutungsvoll (vgl. Anhang 3). — Die Aufnahme Payne, a. O. Tf. 44. 2 ist in diesem Zusammenhange lehrreich.

angetastet wird. Die vielen Einzelteile erhalten lediglich eine große Selbständigkeit gegenüber dem Ganzen, die nur dadurch wettgemacht wird, daß sie — wenn auch durch Kontrastierung — einer auf den anderen bezogen sind und also auch mittelbar auf das Ganze.

Genau das Gleiche ist bei den Köpfen der Fall, sowohl bei denen der genannnten Koren als auch bei einer Anzahl tönerner Köpfe vom Nordhang der Burg[175]). Sie sind noch viel eingehender durchmodelliert, als die Köpfe der „Peploskore" und der Figuren in Berlin und Paris (Abb. 22). Kinn, Mund, Wangen und Augen treten wieder in scharfen Gegensatz zueinander, der oft an Bildungen aus der Entwicklungszeit des reifarchaischen Stiles erinnert, etwa an die Kopfvase von Sparta oder an die lemnische Figur[176]). Es ist bezeichnend, daß diese Art der Auflösung reifarchaischer Formen nur in Athen anzutreffen ist. Rhodische Köpfe dieser Zeit, wie die manierierten Köpfe aus dem Heraion von Samos, setzen die formale Verfeinerung, die wir von den Berliner Frauenstatuetten bis zum Pariser Kopf (Abb. 11) verfolgen konnten, weiter fort[177]). Die ionischen

---

[175]) Nordhang: Nr. 374: Abb. 7 d—g, k—m und die Brettprotomen Nr. 377: Abb. 9 d/e. Sie lassen sich, wie z. B. der Kopf Abb. 9 k zuweilen genau mit Korenköpfen (Payne, a. O. Tf. 43. 2) vergleichen. Dazu die böotische Figur Nr. 439 und die Handwerkergruppe Nr. 471. — Für ältere Werke vgl. Anm. 171.

[176]) Sparta: Nr. 59. — Lemnos: Nr. 285, Anm. 119.

[177]) Samos: Nr. 177/8. — Dazu die schöne Frauenbüste Nr. 225. — Statuette Berlin: Nr. 145/6. — Pariser Kopf: Anm. 165. — Der Zeitansatz ergibt sich aus dem Vergleich mit dem Pariser Kopf. Alles, was dort beginnt: Schrägstellung der Augen, Lage des Mundes, der müde Augenausdruck, das Verschweben der Oberfläche, ist hier gesteigert. Man vergleiche zu den samischen Köpfen den Kopf des Reiters Buschor, Standbilder Abb. 198/9 und das prachtvolle Tonfragment ebenda Abb. 195. — Zu den oben verglichenen attischen und ionischen Werken (Anm. 162, 166, 168) mag man noch die folgenden Vergleichspaare hinzunehmen: die Art der Faltengebung bei der Aiakes-Statue (Buschor, a. O. Abb. 141) und der Kore in Lyon (Anm. 170), oder bei dem Mädchen „von Myli" (Buschor a. O. Abb. 136) und der Kore 678 (Anm. 155). Die Bestimmtheit, mit der die Athener die Faltenbahnen gegeneinander setzen, steht in schärfstem Gegensatz zu der Art, wie die Ionier sie zur Verflüchtigung der Oberfläche benutzen. Zu dem eben genannten samischen Bronzereiter (Buschor, a. O. Abb. 190—192) ist der „Torso" (Payne AMS. Tf. 105/6, S. 43/4: 520—510; Anm. 193) zu vergleichen. Der Gegensatz hat sich hier noch verstärkt. Von dem schon sehr weit fortgeschrittenen Naturstudium bei dem attischen Werk (vgl. Anm. 170) zeigt das ionische keine Spur (Anm. 189). — Den athenischen Stücken ist allenfalls der argivische Kopf BSA. 32, Tf. 14. 4/a vergleichbar. Die böotische Kunst befindet sich völlig im Schlepptau der attischen: vgl. Anm. 159, 164, 174/5, Lullies JdI. 1936, 137 ff. pass.. Hier sind die Pappaden Nr. 429—431 einzureihen.

Künstler suchen keine neuen Wege der Gestaltung. Bei ihren Werken löst sich gleichsam die Substanz des Körpers selbst auf, verhaucht in ein Bild von feinster Zartheit. Den athenischen Werken bleibt die Substanz erhalten, nur die Gliederung der Körpermasse verändert sich.

Blicken wir zurück auf Werke der Entwicklungszeit des reifarchaischen Stiles, wie die genannten spartanischen und lemnischen Terrakotten oder auch auf fortgeschrittene Statuen, wie den Apollo von Tenea und den Reiter Rampin, so können wir versuchen, den Sinn des Formvorganges zu begreifen, den uns die athenischen Skulpturen zeigen[178]). Der formale Unterschied auch solcher Werke, die einander so ähnlich sind wie der Reiter Rampin und „Peploskore" wird sofort klar[179]). Der jüngeren Kore sieht man die Zusammenfassung der Einzelformen, die in der Blütezeit vor sich ging, trotz aller Kontrastierung deutlich an. Der Ausdruck des Gesichtes erscheint daher viel ruhiger und gefestigter als bei dem älteren Kopfe. Das Gleiche gilt auch für die Kore 682[180]). Was von dem Aufbau ganzer Statuen gilt, trifft auch für die Köpfe zu: Auf dem Umweg über die Gegenüberstellung sind die Einzelteile untereinander und zu dem Ganzen in Beziehung gesetzt. Der Rhythmus des Bildes leidet nicht unter der starken Betonung der Einzelteile. Daher bleibt der Ausdruck fest und dauernd, wenn er auch, durch die neuen Kontrastwirkungen gelockert, höchst lebendig wirkt.

Der Ausdruck selbst hilft uns, den Sinn dieses neuen künstlerischen Strebens zu deuten. Von den früheren Versuchen athenischer Künstler spätarchaischer Zeit, die ihre Werke dem natürlichen Vorbild anzugleichen strebten, wurde schon mehrmals gesprochen[181]). Genau das Gleiche verrät der Ausdruck der Köpfe. Gerade angesichts so feiner Unterschiede, wie sie etwa die Kore in Lyon und die „Peploskore" im Ausdruck zeigen (man mag auch die Koren 671 und 682 vergleichen, die am Ende dieser Stilphase stehen), wird man nicht mehr nur von allgemeiner Kennzeichnung des Individuums reden können. Hier ist ein Streben nach viel präziserer Charakterisierung der Person wirksam. Wir dürfen von den ersten physiogno-

[178]) Tonfiguren: Anm. 176. — Tenea: Anm. 132. — Rampin: Anm. 134.

[179]) Payne, AMS. Tf. 11 b und 32.

[180]) Payne, a. O. Tf. 43. 2 (auch Nr. 671, Tf. 43. 1). — Zur Kontrastierung Anm. 160 und nach Anm. 174.

[181]) Vgl. Anm. 162, 170, 177.

mischen Versuchen griechischer Künstler sprechen[182]). Es ist bezeichnend, daß allein die Athener solches suchen, und daß sie damit zu einer Zeit anfangen, als sich die Auflösung der reifarchaischen Kunst Ioniens eben erst anzuzeigen beginnt.

Zeit der Neubildung.

Das neue Interesse am Lebendigen, das sich an den Werken der athenischen Künstler spätarchaischer Zeit offenbart, mußte sie über die archaische Sehensweise hinausführen. Dies Interesse äußert sich in ihrem Bemühen, die natürliche Erscheinung des Körpers darzustellen, wie wir es bei der Hetäre in Berlin und dem Münchner Kouros zuerst fanden. Vor allem aber kommt es in dem Bestreben zur Geltung, die Physiognomie des Menschen bildnerisch zu erfassen. Bezeichnenderweise geht dieses neue Interesse mit der Auflösung des Figurenblockes, mit dem die archaischen Künstler ihr Menschenbild darstellten, Hand in Hand[183]). Das Endergebnis dieser spätarchaischen Stilphase sind Statuen wie die Kore 682. Höchst lebendige Köpfe von ausgeprägter Eigenart sitzen auf ganz zerfaserten Körpern, in die gleichsam von allen Seiten der Raum eingedrungen ist[184]).

Etwas anderes zeigt bereits die „Antenor-Kore"[185]). Wohl ähnelt sie der Kore 682 in der Durchbildung des Gewandes. Doch ist sie

---

[182]) Man vergleiche auch die Anm. 164 und 175 genannten Tonköpfe auf ihren Ausdruck hin miteinander. Es ist kein Wunder, daß man den Kopf Sabouroff (Furtwängler, Sabouroff 1, Tf. 3/4; Anm. 202) für ein Porträt gehalten hat. Daß das nicht zutrifft, ist bekannt (Pfuhl, Bildniskunst 2). Auch der Ausdruck „physiognomisch" trifft nicht ganz das Richtige. Auch ihn muß man sehr allgemein fassen. Nie stellt einer dieser Künstler eine im psychologischen Sinne bestimmte Persönlichkeit dar. Doch macht auf diese Bildhauer der Unterschied der menschlichen Erscheinung einen so tiefen Eindruck, daß sie auch ihre Statuen in ähnlicher Weise verschieden zu bilden bestrebt sind. Für diesen Vorgang, der uns vielleicht letzten Endes nicht mehr ganz verständlich ist, besitzen wir auch keinen treffenden Ausdruck. Doch scheint er noch in sehr viel späterer Zeit die Grundlage für die Durchbildung des griechischen „Porträts" zu bilden.

[183]) Die beste Parallele zu diesem Vorgang bietet die Entstehungszeit des früharchaischen Stiles. Auch damals führte eine neue Hinwendung zum Leben eine neue, große Epoche der Kunst herauf. Zugleich wurden alte Formen gesprengt. Im Folgenden wird sich aber zeigen, daß die Künstler, die im späten 6. Jh. lebten, von der alten Tradition viel stärker gebunden waren, als ihre Vorfahren. Diese konnten, von der Vergangenheit kaum belastet, frei mit neu geschaffenen Formen schalten.

[184]) Kore 682: Payne AMS. Tf. 40—43, Anm. 172. — Das Eindringen des Raumes in den Figurenblock wird besonders bei der Kore 594 deutlich (Payne a. O. Tf. 46—48).

[185]) Payne, a. O. Tf. 51—53, Anm. 172.

breitschultriger als dieses zierliche Werk[186]). Vor allem unterscheidet sie ihr ernster, großartiger Gesichtsausdruck von der anderen Statue — sofern der klägliche Erhaltungszustand ihres Kopfes ein Urteil gestattet. Entsprechend ihrem männlichen, monumentalen Körperbau ist auch ihr Antlitz geschlossener im Aufbau und im Ausdruck energischer. Darin offenbart sich das physignomische Vermögen des Künstlers. Darüber hinaus ist die Statue der erste Zeuge des Geistes, der im Wesentlichen die künstlerische Entwicklung der nächsten Generation beherrscht. Ein kleiner Rückblick lehrt uns, daß die lebendige und humane Geistigkeit, die aus den Köpfen dieser Statuen spricht, die nämliche ist, die seit der Mitte des 7. Jahrhunderts die Werke athenischer Künstler vor anderen auszeichnete[187]).

In Form und Charakter schließt sich die Kore 680 eng an die „Antenorkore" an[188]). Doch ist sie von einem weniger fähigen Meister geschaffen. Feiner ist die etwas jüngere Kore 673[189]). Beide unterscheiden sich in gleicher Weise von der spätarchaischen Kore 682. Die Lebendigkeit, die bei dieser noch mit naiver Deutlichkeit zur Schau gestellt wurde, ist hier schon in ähnlicher Weise wie bei der Antenor-Kore nach innen gezogen. Dementsprechend schließen sich die Gesichtsformen fester zusammen als bei der Kore 682. Diese neue Verinnerlichung des Ausdrucks und der neue Zusammenschluß der Einzelformen rufen ein Menschenbild hervor, das sich in bedeutsamer Weise von dem unterscheidet, das die gleichen Vorgänge zu Beginn der Blütezeit des reifarchaischen Stiles in der rhodischen

---

[186]) Es ist wohl mit Recht oft bemerkt worden, daß sie damit in der Tradition älterer attischer Werke steht — etwa der Kore in Lyon. Die Kore 682 ist darum nicht „ionischer" als die des Antenor, aber sie ist das letzte Glied der aufgelösten spätarchaischen Kunst (vgl. Anhang 3). Bei der Antenor-Kore zeigt sich dagegen schon ein neues Ideal an, das in einigen Zügen dem der reifarchaischen Zeit nicht unähnlich ist (Anm. 190). Ich möchte daher die Vermutung, daß sie mit älteren Werken zusammenhängt, nicht so scharf ablehnen wie Payne (a. O. 33). Gerade sein großer Fund, die Kore in Lyon, beweist, daß an diesem Gedanken etwas Richtiges ist. Die Art dieses Zusammenhanges läßt sich freilich nicht näher ermitteln.

[187]) Vgl. Anm. 92, 130.

[188]) Payne AMS. Tf. 54/5, S. 33/4 wird ihre geringere Qualität hervorgehoben.

[189]) Payne, a. O. Tf. 62—64; S. 35 setzt sie Payne um 520. Der Zeitpunkt darf hier als gesichert gelten. — Hierzu ist der kleinasiatische Kopf in Berlin: BerlMus. 1933, 54 Abb. zu vergleichen. Die Art der Formenverschmelzung findet sich bei der Kore 670 wieder (Payne a. O. Tf. 67), die Frisur etwa bei Nr. 616 (a. O. Tf. 56). Mit seinem wenig persönlichen Gesichtsausdruck bestätigt er die hier vorgebrachte These von dem Stillstand der ionischen Kunst in der Zeit der Neubildung (Anm. 177, Anhang 3).

Kunst gezeitigt hatten[190]). Denken wir zurück an den Kopf in Karlsruhe (Abb. 7), so wird dieser Unterschied deutlich[191]). Der Kopf ist darin rein archaisch, daß das Individuum den Künstler nur als typische, körperliche Erscheinung interessiert. Bei der Kore 673 dagegen strebt der Künstler vielmehr danach, das menschliche Individuum als solches darzustellen. Mit dieser präzisen physiognomischen Absicht sagen sich die Künstler von der archaischen Art, die Figur als Typ und Masse zu betrachten, los. Ihr liegt ein bewußtes Streben nach Wiedergabe der natürlichen Erscheinung zu Grunde, das sich auch in dem Bemühen um die naturgetreue Darstellung des menschlichen Körpers zu erkennen gibt. Die Koren freilich lehren uns wenig darüber. Noch auf Jahrzehnte hinaus bleiben sie in einem hieratisch gebundenen Archaismus befangen[192]). Anders die nackten Jünglingsfiguren, von denen der „Torso" etwa in diese Zeit gehören muß[193]). Der Fortschritt, den die Künstler in den zwanzig Jahren, die den „Torso" vom Kouros in München trennen, in der Kenntnis und in der Darstellung des menschlichen Körpers gemacht haben, ist erstaunlich. Demgegenüber erscheint der Unterschied der Naturdarstellung zwischen dem Kouros in München und dem von Sounion fast belanglos[194]). Dabei sind sie durch einen Zeitraum von achtzig Jahren getrennt. Das bestätigt die hier dargelegte Ansicht über das Wesen der archaischen Kunst. Den archaischen Künstler kann das natürliche Vorbild nur insoweit interessieren, als er seiner zur Darstellung der Menschenbilder, wie er sie geschaut hatte, bedurfte. Nur eine völlige Abkehr von dieser Sehensweise konnte die rasche und stürmische Entwicklung in der Darstellung der Natur auslösen, die den „Torso" vom Münchener Kouros trennt. Für die Künstler dieser Generation wird die Natur selbst zum darstellungswürdigen Gegenstand.

Dennoch fehlt dem „Torso" ein Letztes an Natürlichkeit. Noch sehen die Künstler nur die körperlichen Formen und die physischen Bewegungen. Darin sind sie noch im Banne der archaischen Zeit. Der erste, dem es gelingt diesen Bann zu brechen, ist der Bildhauer,

---

[190]) Anm. 146.

[191]) Nr. 141, Anm. 135. — Auch die mit ihm verglichene attische Sphinx kann zum Vergleich herangezogen werden (Payne AMS. Tf. 5). Aus diesem Vergleich geht hervor, daß die Künstler dieser Generation die eigentlichen Entdecker der klassischen Konzeption des Kunstwerks sind (Anm. 195).

[192]) Vgl. dazu Pfuhl, AM. 1923, 132.

[193]) Payne AMS. Tf. 105/6, Anm. 177. Payne datiert ihn in das Jahrzehnt 520/10. — Kouros in München: Anm. 162.

[194]) Sounion: Anm. 115. — Lehrreich ist die Zusammenstellung bei Buschor, Plastik der Griechen, 24/5.

der die Kore 672 schuf[195]). Der Wandel, der sich gegenüber der Kore 673 vollzogen hat, ist erstaunlich. Bei dem Kopf der älteren Kore fügt sich Einzelteil an Einzelteil zu einem ganzen Körper. Was sie verbindet, ist die physische Spannung und ein lebendiger Ausdruck der nur aus dieser sich ergibt. Ganz anders der Kopf der jüngeren Statue. Die Einzelformen des Gesichtes, besonders Kinn, Mund und Wangen sind nicht nur getreulicher der Natur nachgebildet als bei dem älteren Kopf. Zum ersten Male in der griechischen Kunst ist hier der Versuch gemacht, „aus einem Marmorblock einen lebendigen Menschen zu bilden"[196]). Jetzt erst können wir — was noch beim „Torso" unmöglich war — von der Darstellung eines Organismus' sprechen. Sosehr auch die Koren in altertümlichen Gewändern befangen sind, man braucht nur Oberschenkel und Knie der Kore 672 mit denen älterer Statuen zu vergleichen, um sich dieser Wandlung bewußt zu werden[197]). Noch deutlicher zeigt das die Gegenüberstellung des „Torso" mit dem Kouros 692[198]). Das Leben, das dem „Torso" noch fehlte, um die Einzelformen vollends zu verbinden, ist nun in den Körper eingezogen. Das neue Menschenbild steht vor uns — wenn auch in einem geringen Werk — nicht mehr nur ein Körper, beherrscht von mechanischen Gesetzen, sondern ein Mensch, dessen Wille den Körper regiert.

Auf mannigfache Weise suchen die Künstler der Folgezeit, die altererbten Formen für die Darstellung des Körpers mit diesem neuen Leben zu beseelen. Der Weg ist mühsam, die alten Formeln beherrschen mit großer Zähigkeit Hand und Augen der Bildhauer. Nur langsam können sich ihrer entledigen. Wie ein Symbol dieses Ringens erscheint die jüngfräulich frische, schlank aufsteigende Kore 685[199]). Der Stoff des Gewandes, der früher die Schenkel so eng umgab, daß sie wie nackt aussahen, beginnt um den Körper herum sein eigenes Leben zu führen. Der Block der Figur, der in spätarcha-

---

[195]) Payne, AMS. Tf. 68/9. 1/2. Wenn Payne's Ansatz um 510 (a. O. 37) richtig ist, dann ist diese Kore zu der Zeit entstanden, als die Tyrannen vertrieben wurden. Dieser Zusammenhang gibt zu denken. Mit ihr beginnt die Generation zu arbeiten, die es unternimmt, das von ihren Vorgängern entdeckte neue Kunstwerk (Anm. 191) von den archaischen Formen, die ihm anhaften, zu befreien. Ihr Werk endet gerade vor den Perserkriegen (Anm. 202). — Kore 673: Anm. 189.

[196]) Payne, AMS. 4: „to make a living man out of a piece of stone".

[197]) 672: Payne a. O. Tf. 68. — Ältere: Payne a. O. Tf. 62,46.

[198]) „Torso", Anm. 93. — Kouros 692: Payne, a. O. Tf. 108. 1—3, kurz vor 500 angesetzt, vgl. Anm. 216. — Vgl. dazu den sehr viel besseren Torso in Delos: BrBr. Text zu Tf. 601, 10/1, Abb. 11—14. Er macht die Entwicklung des frühklassischen Menschenbildes noch besser deutlich.

[199]) Payne, a. O. Tf. 72—74, 34/5 um 500 datiert.

ischer Zeit seiner Auflösung entgegenging, schließt sich wieder fester zusammen[200]). Auch hier kann es aber dem Künstler nicht mehr um den materiellen Zusammenschluß des Figurenblockes zu tun sein. Der Zusammenschluß dient dem Lebendigen, das sich im Rhythmus der Figur offenbart. Der steigende, kreiselnde Rhythmus, der spätarchaischen Figuren eignete, erhält damit eine neue Bedeutung. Als ein inneres Gesetz bindet er alle Teile der Figur fest aneinander. Er endet im Kopf. Alle Linien strömen dahin zusammen. Der Kopf beherrscht den Körper, bekommt aber nur durch ihn seinen vollen Gehalt[201]). Er ist wie die Pforte, aus der uns das Leben der Statue in ganzer Fülle entgegentritt. So ist das ganze Werk eine unauflösliche, organische Einheit geworden, ein erstes Abbild klassischer Gestalt.

Umso merkwürdiger berühren uns bei diesem Werk die archaischen Formen. Besonders auffällig wirken sie im Gesicht. Noch immer sind die Augen in der zierlichen spärtarchaischen Weise wiedergegeben und von elegant ausgezogenen Brauen überwölbt. Noch immer behält die Stirn ihre klare Heiterkeit, im Gegensatz zu dem schweren Ernst des Mundes. So steht gleichsam das Ringen der Künstler dieser Generation um die neue Form des Kunstwerks auf diesem zwiespältigen Antlitz geschrieben. Etwas weiter ist schon der Meister, der die Kore 684 bildete[202]). In die Augen kommt jetzt mehr Leben hinein, die Haut des Oberlides beginnt sanft anzuschwellen, die Brauenbögen verlieren ihre modische Eleganz. Noch einen Schritt weiter — jedenfalls in das zweite Jahrzehnt des 5. Jahr-

---

[200]) Ansätze dazu zeigt schon die Kore 673 (Anm. 189) und die etwas ältere Statue 670 (Payne, AMS. Tf. 66), im Gesicht auch schon die „Antenor-Kore" (nach Anm. 186).

[201]) Zum steigenden Rhythmus vgl. Anm. 168. — Man vergleiche daraufhin auch den „Torso" mit dem Kouros 692 (Anm. 198). Bei dem jüngeren kommt einem, trotz des ruhigen Stehens viel deutlicher zu Bewußtsein, daß der Kopf fehlt.

[202]) Payne, a. O. Tf. 79/80. — Man vergleiche auch den herrlichen Kopf 696 (a. O. Tf. 82/3), dessen hohe Qualität Payne (a. O. 38/9) besonders hervorhebt. In diese Zeit dürfte auch der Kopf Sabouroff gehören (Anm. 182; AA. 1937, 51 ff.). — Payne datiert die Kore 684 in die ersten Jahre des 5. Jh. (a. O. 38, Anm. 1). Den Zeitpunkt für die Abkehr vom Archaischen, den Payne in dieser Zeit annimmt, kann ich — wie aus dem Gesagten hervorgeht — nicht befürworten (Anm. 191/5). Das liegt an Paynes andersartiger Grundauffassung vom Stilablauf, die ihn auch zu einer anderen Epochenteilung des archaischen Stiles führt. Das ist darin begründet, daß Payne mehr von den äußeren Formen der Werke ausgeht, während diese Untersuchung mehr dem Inhalt gilt, deren Ausdruck die Formen sind. Leider verbietet es der Raum, auf dieses Problem so einzugehen, wie die Sache es verdiente.

hunderts — führt die Euthydikos-Kore[203]). Schon die Durchbildung ihres Körpers, die schwellende Brust, die Arme, die Unterschenkel und die schön geformten Füße, zeigen wie weit die Bildhauer dieser Zeit den Organismus beherrschen. Auch das Gewand, namentlich der Mantel, verliert langsam seine altertümlichen Formen, während der Chiton noch immer den Körper durchscheinen läßt. Das Gesicht ist geschlossener. Der volle, etwas mürrische Mund stimmt gut zu den ernsten Augen, deren schwere Lider alle Zierlichkeit spärtarchaischer Bildung verloren haben. Nur die Stirn und die Brauenbögen bewahren noch die alten Formen, ebenso die Haare. Die künstlerische Entwicklung, die bei der bedeutungsvollen Kore 672 begonnen hatte, ist noch nicht abgeschlossen[204]). Noch ist die Einheit des frühklassischen Kunstwerks nicht hergestellt.

Bisher war von Tonfiguren wenig die Rede. Nun gilt es, sie in das Bild dieser Zeit einzuordnen, deren große Züge nur aus den besten Werken der Marmorplastik zu ermitteln sind.

Die Köpfe einiger athenischer Tonfiguren lassen jenen Ausdruck inneren Lebens, den zuerst die Kore 672 zeigte, noch ganz vermissen (Abb. 21)[205]). Man kann die gut mit einigen Marmorköpfen vergleichen, die in der ersten Phase der Zeit der Neubildung entstanden sind[206]). Auf ihren Gesichtern liegt der gleiche Ausdruck, der mit seiner etwas flackernden Lebendigkeit noch im Banne archaischer Tradition steht. Die Mäntel zweier dieser Figuren sind wie die der Koren in reiche Faltenbahnen gegliedert. Wir finden sie bei einer böotischen Frauenfigur wieder, während die gleichfalls böotische Statuette einer sitzenden Frau den gleichen, fein gewellten Chiton trägt, wie die kleine Kore 683[207]). Auch darin folgen sie spätar-

[203]) Payne, a. O. Tf. 84—88. — Im Ganzen ist sie, verglichen etwa mit der Kore 685 (Anm. 199) sehr archaistisch, sie ist brettförmig: vgl. die Rekonstruktion von Studnitzka: LeipzWBl. 1914.

[204]) 672: Anm. 195.

[205]) Nr. 357—359, 367. — Zu Nr. 367: ähnliches aus Aigina und Rhodos (Nr. 368). Dazu ferner die athenischen Figuren Nr. 369/70, die beide nach Böotien gekommen sind: böotische Nachahmungen dazu Nr. 442/3; athenische Figur Nr. 372: dazu böotische Nachahmung die besonders reizvolle Figur Nr. 440 und die große Figur Nr. 447. — Die athenischen Stücke Nr. 371/2 haben einen geschlossenen Boden mit eingestochenem runden Brennloch, ebenso einige ihrer böotischen Nachahmungen (vgl. für die Herkunft dieser Technik Katalogtext Athen D). — Aus dieser Zeit auch die kleinen böotischen Protomen Nr. 302—304.

[206]) Nr. 358 mit der Kore 680 (Payne, AMS. Tf. 55. 3, Anm. 188), Nr. 357 mit Kore 673 (a. O. Tf. 64. 2, Anm. 189).

[207]) Athenische Figuren: Nr. 358/9. — Böotische Figur: Nr. 448. Technik: vgl. Anm. 208. Dazu wohl auch die laufende Figur Nr. 455 (aus Lokris). — Sitzende Figur: Nr. 441 (vgl. die athenische Statuette Nr. 372; Anm. 205). — Kore 683: Payne AMS. Tf. 59. 1—3.

chaischen Bildungsgesetzen. Doch ergibt ein Vergleich mit den oben genannten Figuren aus Korinth und Assos, daß die athenischen Handwerker (und die Böoter, die sie nachahmen) in der Auflösung der Figur in dünne Faltenbahnen keineswegs soweit gehen, wie andere[208]). Die Figuren bewahren eine feste, blockmäßige Fügung. Auf ihren Gesichtern liegt der gleiche Ausdruck, der mit seiner etwas flackernden Lebendigkeit noch im Banne archaischer Tradition steht. Die feste und klare Modellierung der Köpfe zeigt auch deutlich, daß die Kräfte, die in spätarchaischer Zeit die ionische Tonbildnerei zersetzen, auf die athenische keinen Einfluß haben[209]).

Mit einem ausgezeichneten Tonkopf vom Nordhang der Akropolis gelangen wir auf die Stufe der Kore 672[210]). Die Ruhe, die nun in das Gesicht eingezogen ist, erinnert an deren Kopf. Wie bei ihr, hat sich das Leben zuerst des Mundes bemächtigt, während Augen und Stirn noch in archaischer Weise gebildet sind. Gute Beispiele für die Zwiespältigkeit der Plastik dieser Zeit bilden einige böotische Protomen, bei denen die Handwerker durch oft recht ungeschicktes Nacharbeiten des Mundes ihren Willen bekunden, den alten Formen ein frisches Leben einzuhauchen[211]). Demgegenüber zeigt das Tonrelief von der Akropolis mit der wagenbesteigenden Athena den vollen Reichtum der zäh festgehaltenen archaischen Gewandung[212]). Eine sitzende Figur von einem anderen Relief hat einen ähnlich

---

[208]) Korinth und Assos: Anm. 174. Das äußert sich auch in der Technik. Nur die böotische Figur Nr. 448 ist so flach wie die korinthischen, die anderen sind blockförmig.

[209]) Vgl. etwa die Köpfe von Nr. 357/8 mit den rhodischen Köpfen aus Samos Nr. 177/8 (Anm. 177).

[210]) Nr. 374: Abb. 7 n. — Zu diesen die altertümliche Sitzfigur Nr. 371 und die hübschen Nr. 364/5, alle drei athenisch. In dieser Zeit gewahrt man auch die ersten sicheren Einflüsse Athens auf die Tonbildnerei von Rhodos. Dafür zeugen die Sitzfiguren Nr. 234—236 und die Gesichtsbildung der Figur Nr. 203, die noch aus einer der rhodischen Werkstätten der Blütezeit des reifarchaischen Stiles stammt. In diese Zeit gehört auch die rhodische Werkstatt, aus der die bescheidenen Figuren eines Leierspielers und einer stehenden Frau in Paris stammen (Nr. 240/1). Die Werkstatt ist bis in die Zeit um 460 tätig (Katalogtext Rhodos E; Anm. 237). Die genannten Figuren stehen mit ihrer weichen, unbestimmten Modellierung noch in ionisch-reifarchaischer Tradition. Ihre geringe Qualität beweist den Verfall der ionischen Kunst (Anhang 3). Sie sind die ersten rhodischen Figuren, bei denen die Modellierung des Rückens aufgegeben wird (Anm. 174). — Hierher gehören auch die böotische Reiterfigur Nr. 472 und die laufenden Mädchen Nr. 456/7.

[211]) Protomen: z. B. Nr. 291, 301.

[212]) Nr. 384, 386. — Das sind die ältesten „Akropolis-Reliefs". Man vergleiche dazu das zwischen 510 und 500 entstandene Marmorrelief Nr. 1342 (Payne, AMS. Tf. 127. 1; Langlotz, Zeitbestimmung S. 87).

zart gewellten Chiton, wie die Kore 685[213]). Wie bei ihr kommt an diesem Tonrelief das Bemühen der Künstler, das Gewand gegenüber dem Körper selbständig zu gestalten, in besonders feiner Weise zur Geltung. Dem Kopf dieser Kore gleichen am meisten zwei schöne Köpfe, die am Nordhang der Burg gefunden wurden[214]). Wir finden bei ihnen den gleichen Kontrast zwischen dem ernsten Mund und den archaisch heiteren Augen unter einer sorgenfreien Stirn. So zeugen auch diese kleinen Werke deutlich für die Zwiespältigkeit in der Kunst vorwärtsstrebender Meister dieser Zeit. Ein feiner Herakleskopf von einem Relief, das auf der Agora gefunden wurde, ist demgegenüber stärker in der Zierlichkeit archaischer Werke befangen[215]). Das Gleiche gilt von dem vorzüglichen Tonrelief, das den Kampf des Theseus mit dem Stier darstellt[216]). Die Art, wie der Rumpf des Helden gleichsam aus den einzelnen Muskeln Stück für Stück aufgebaut wird, erinnert noch sehr an den „Torso". Noch durchzieht kein einheitlicher Rhythmus die ganze Gestalt. Ein besonders begabter Meister dagegen hat unter vielen anderen reizvollen Figuren auch die Statuette eines Fleischbraters in Berlin geschaffen, deren Kopf auf Abb. 23 wiedergegeben ist[217]). Die Figur ist in sehr primitiver Weise aus freier Hand modelliert, doch hat der Meister mit einzigartiger Geschicklichkeit in seiner schlichten Figur

---

[213]) Nr. 381. — Kore: Payne AMS. Tf. 72, Anm. 199.

[214]) Nr. 377: Abb. 9 a/b. — Dazu die böotischen Pappaden Nr. 435—437, die nach den Fundumständen in diese Zeit gehören. Hierher auch die böotische Brettprotome Nr. 432 und die mäßige Sitzfigur Nr. 444. Auch die athenischen Protomen ionischen Typs Nr. 378 dürften in dieser Zeit entstanden sein.

[215]) Nr. 387. — Darin gleicht er dem Kopf Baracco, und läßt sich daher sicher in das letzte Jahrzehnt des 6. Jh. datieren: Langlotz, Zeitbestimmung Tf. 2. 6/7, S. 69. Von solchen Werken muß der Anm. 133 genannte korinthische Kopf AJA. 1933, 446 Abb. 5 abhängen. — Dazu die merkwürdige böotische Figur Nr. 445/6 und der ionische Acheloos-Aryballos Nr. 261. Auch die böotischen Figuren liegender Männer und Satyrn (Nr. 458—464) und die kleinen hockenden Satyrn (Nr. 465—468) dürften in dieser Zeit entstanden sein. Ihre Produktion zieht sich bis weit ins 5. Jh. hinein. Von letzteren fanden sich Exemplare auch in Rhodos (Nr. 469) in Gräbern des ausgehenden 6. Jh.. So scheinen diese Typen eng mit ionischen zusammenzuhängen. So vergleiche man den liegenden Mann Nr. 270 und Furtwängler zu Nr. 461. Auch die Bemalung ist ionisch: Anm. 373. Hier macht sich also ein letzter Rest ionischen Einflusses geltend (Anhang 3).

[216]) Nr. 382. — Auch der schöne Pferdekopf Nr. 383 dürfte in diese Zeit gehören. — „Torso": Anm. 193.

[217]) Nr. 481. Er ist das älteste Stück einer ganzen Serie solcher Figuren, deren jüngste im Jahrzehnt nach den Perserkriegen entstanden sind (Nr. 481—497; Katalogtext Böotien F; jünger Nr. 486, Anm. 229). In dieser Zeit gibt es noch eine zweite Werkstatt, aus der Figuren dieser Art hervorgegangen sind (Nr. 498—517). Eine ältere Handwerkergruppe Anm. 175, der Kriophoros Nr. 470, Anm. 159 stehen diesen Figuren sehr nahe.

den neuen Stil zu verwirklichen gewußt. Das Gleiche gilt — in noch höherem Maße — von dem Handwerker, der die Reiterfigur von Assos (Abb. 27) schuf[218]). In der Eleganz, mit der sich das Pferd bewegt, und in dem straffen Sitz des Reiters erinnert sie unmittelbar an die marmornen Reiterfiguren der Akropolis.

An dieser Stelle verdient die hohe technische Qualität der athenischen Tonfiguren dieser Zeit hervorgehoben zu werden. Immer häufiger werden die Köpfe und Reliefs mit dem Modellierstecken sorgfältig überarbeitet. Man findet auch oft feine Gravierungen — etwa an den Haaren — die nach dem Brande angebracht wurden und bei der Bemalung unter der Engobe verschwanden[219]). Diese große Sorgfalt in der Ausführung unterscheidet die athenischen Tonfiguren von allen anderen, die in dieser Zeit entstanden sind. Sie zeugt für die künstlerischen Kräfte, die in dieser Zeit in der athenischen Kunst rege sind und die ihr in klassischer Zeit die Führung in Hellas sichern werden.

Drei Werke vollenden die künstlerische Entwicklung der vorklassischen Zeit: Die Figur einer liegenden Hetäre (Abb. 19), der prächtige Heraklestorso Abb. 20 und der schöne Jünglingskopf in Berlin (Abb. 18)[220]). Die Figur der Hetäre steht auf der Stufe der Euthydikos-Kore, wie ihr Gesicht zeigt, in dem nun alle Formen in ihrem Ausdrucksgehalt übereinstimmen. Etwas weiter führt die Figur einer sitzenden Artemis in München[221]). Der Chiton hat

---

[218]) Nr. 282. — Reiter von der Akropolis 697, 700: Payne AMS. Tf. 137/8, 140.

[219]) So schon der Kopf der Figur Nr. 358, Anm. 207 und sehr oft bei den Reliefs: Nr. 385. — Die Sorgfalt der Ausführung entspricht den Bemühungen der athenischen Tonbildner um eine neue Figurentechnik: Anm. 159, 227.

[220]) Hetäre: Nr. 356. — Herakles: Nr. 355. — Kopf: Nr. 362. — Die Hetäre wurde in Böotien gefunden: Nachahmungen dazu die Gruppe stehender und liegender Figuren Nr. 449—454, in der flauen Modellierung und mit ihren klobigen Köpfen provinzielle Vergröberungen des Vorbildes, auch mit starken Archaismen (Schulterlocken). — Dazu ferner der ionische Herakleskopf-Aryballos Nr. 259 und — etwas später — die wunderschöne Negermaske aus Salamis Nr. 263, wahrscheinlich auch ein ionisches Werk (dazu der Acheloos Nr. 261, Anm. 215). Leider reichen diese Werke nicht aus, um zu entscheiden, ob ihre Durchbildung tatsächlich auf athenische Vorbilder zurückgeht. Man könnte dadurch vielleicht eine deutlichere Vorstellung von dem Verhältnis gewinnen, in dem die Torsen von Delos (BrBr. Text zu Tf. 601, Abb. 11—14 [Anm. 198] und 16—23) und der aus Milet (BrBr. a. O. Abb. 15; Langlotz, Bildhauerschulen Tf. 3) zu attischen Werken dieser Zeit stehen. Es ist aber zu vermuten, daß das athenische Vorbild bei ihrer Durchbildung keine geringe Rolle gespielt hat (vgl. Anhang 3 Ende).

[221]) Nr. 360. — Auf dieser Stufe stehen wohl auch die Büstenprotomen Nr. 295—298.

sich nun völlig vom Körper losgelöst, in schweren Falten verhüllt er den Leib, doch ohne seine Bewegungen zu hindern oder zu verschleiern. Die naturgemäße Darstellung des Gewandes und sein natürliches Zusammenspiel mit dem Körper, das noch der Meister der Kore 685 vergeblich darzustellen suchte, ist nun, wie bei der Kore von den Propyläen, endlich verwirklicht[222]). Damit verschwinden aus der Gewandung die letzten archaischen Formen. Der Torso des Herakles (Abb. 20) zeigt die gleiche Gelöstheit wie die Hetäre. In der Erfassung des lebendigen Vorbildes stellt er sich würdig neben den „Kritiosknaben", während der Berliner Kopf (Abb. 18) ein bescheideneres Gegenstück zum „blonden Kopfe" bildet[223]). Die letzten Reste archaischer Formgebung sind verschwunden. Das klassische Menschenbild in seiner ersten, jugendlich reinen Form steht vor uns. Die Sieger von Marathon und Salamis haben vollendet, was die Männer begannen, die die Tyrannen verjagten.

Frühklassische Zeit.

Ein kurzer Ausblick auf die klassische Tonbildnerei mag die Darstellung der plastischen Entwicklung beschließen. Die wichtigsten Werkstätten dieser Zeit befinden sich in Athen[224]). Ihre Erzeugnisse setzen in ihrem Stil und in ihrem Geist die Tonfiguren der Zeit der Neubildung fort. Die Stiltendenzen, die sich in jener Zeit geltend machten, führen die Handwerker zu einer entscheidenden technischen Neuerung. Wir sahen schon bei der Kore 685, daß der Kopf für die Statue eine besondere Bedeutung gewinnt[225]). Technisch kommt das darin zum Ausdruck, daß man den Kopf getrennt vom

[222]) Kore Nr. 685: Anm. 199, 213. — Propyläen: Nr. 688: Payne, AMS. Tf. 89. — Der Kopf der Artemis, namentlich ihr grober Mund, verzerrt das große Vorbild in sehr banausenhafter Weise. Mit diesem Stück sind wir jedenfalls schon im Jahrzehnt 480—470. Man vergleiche die Stücke Nr. 389/90, Anm. 226, 232. Eine Vorstufe dazu bildet das Gewand einer Statuette vom Nordhang der Burg: Nr. 374: Abb. 11 d, das man mit den Fragmenten der Kore 493 (Payne AMS. Tf. 83. 2, Anm. 202) vergleichen kann.

[223]) Kritiosknabe: Payne a. O. Tf. 109—112. — Blonder Kopf: a. O. Tf. 113—115.

[224]) Katalogtext Athen E. — Wir können eine Werkstatt wohl sicher fassen. Aus ihr kommen die Köpfe Nr. 389—394, die Frauenbüste Nr. 396, die liegende Frau Nr. 399, die Sirene Nr. 400 und schließlich die Kourotrophoi Nr. 401/2. Die übrigen im Katalog aufgezählten Figuren schließen sich den genannten eng an. Auf die Schwierigkeit, attische und böotische Figuren dieser Zeit zu trennen, ist Poulsen (ActaArch. 8, 49) eingegangen. Dieser Versuch sollte hier nicht unternommen werden. Es genügt auf die Ausführungen Poulsens hinzuweisen.

[225]) Anm. 201.

Körper aus einer besonderen Matrize zieht und mittels eines Zapfens, in den der Hals ausläuft, an den Körper befestigt.

Das älteste Stück dieser Art ist der athenische Frauenkopf in Frankfurt[226]). Er muß bald nach 480 entstanden sein, gleichzeitig mit der neuen Gruppe der Tyrannenmörder. Er ist ein Werk von großer Frische, der uns die athenischen Handwerker klassischer Zeit auf der Höhe ihrer Fähigkeiten zeigt. Der Kopf ist aus einer vorzüglichen Matrize gezogen und mit einer Sorgfalt bis in die letzten Feinheiten nachgearbeitet, die auch die besten athenischen Tonfiguren vorpersischer Zeit bei weitem übertrifft[227]). Er ist darin der würdige Ahne einer Reihe, die bis zu den „Tanagräerinnen" der Alexanderzeit reicht.

Es ist kein Wunder, daß eine Kunst, die solche Werke hervorbrachte, auf die übrigen griechischen Landschaften Einfluß gewann. Athenische Einflüsse auf die Kunst von Korinth, Rhodos und Böotien konnten wir schon früher feststellen[228]). Jetzt werden sie noch greifbarer, weil zu den stilistischen Kriterien noch das technische hinzukommt. Der Kopf einer Artemisstatuette in Bonn (Abb. 25) schließt sich unmittelbar an den Frankfurter Frauenkopf an[229]). Die Protome Abb. 29 zeigt, wie belebend das athenische Vorbild auf diese Gattung oft sehr mittelmäßiger Terrakotten wirkt[230]). Dem gleichen Einfluß unterstehen ionische Tonfiguren, von denen eine schöne Frauenstatuette aus Syra besonders zu erwähnen ist[231]).

[226]) Nr. 389. — Für ganze Figuren dieser Zeit ist die „Kastentechnik" typisch: Anm. 229.

[227]) Vorpersisch: Anm. 219. — Zu der ansprechenden, aber unzutreffenden Vermutung, daß es sich bei diesen Köpfen um „Patrizen" handelt, siehe Katalogtext Athen E.

[228]) Korinth: Anm. 133. — Rhodos: Anm. 210. — Böotien: Anm. 177. — In Argos scheint sich der athenische Einfluß erst um die Mitte des 5. Jh. geltend zu machen (Katalogtext Argos: Ende).

[229]) Nr. 479. — Dazu kommt die Apollofigur und der Hermes in Paris Nr. 473/4, sowie die stehende Frau Nr. 475 (dazu z. T. aus Gräbern klassischer Zeit Nr. 476—478). Diese Figuren haben einen offenen Boden und einen viereckig aufgeschnittenen Rücken, die ersten „Kastenterrakotten" (Katalogtext Böotien E). Wahrscheinlich kommen die Köpfe aus besonderen Matrizen. — In dieser Zeit ist die Friseurgruppe in Berlin Nr. 486 entstanden. Sie kommt aus der Anm. 217 genannten Werkstatt von Handwerkerfiguren, aus der auch Nr. 481 stammt; auch die jüngste Gruppe dieser Figuren ist in dieser Zeit entstanden (Nr. 518—520).

[230]) Nr. 313/4. — Auch technisch sehr sorgfältig: mit gravierten Haaren.

[231]) Syra: Nr. 239, dazu Rhodos Nr. 237/8, zu deren Peplostyp die Statuen von Xanthos (Br. Mus. Cat. of sculpture vol. 1, pt. 1, Tf. 32/3 Buschor, Olympia Text Abb. 18/9) zu vergleichen sind, das Vorbild dazu ein Tonfragment von der Akropolis (ActaArch. 8, 49, Abb. 26), von dem ähnliche böotische Figuren abhängen (a. O. 73, Abb. 42/3). Der Kopf von Nr. 237 hat noch Buckellocken wie spätarchaische athenische Figuren (z. B. Nr. 344).

Ein etwas jüngeres Stück der athenischen Werkstatt ist die rundplastische Protome der Sammlung Loeb[232]). Der kleine Mund mit den stark aufgeworfenen Lippen erinnert an den Frankfurter Kopf, doch ist die Stirn breiter, so daß das Gesicht eine mehr dreieckige Form erhält. Dieser Gesichtstyp kehrt bei einigen sehr schönen Büstenprotomen aus Kleinasien und Böotien wieder[233]). An die Protome der Sammlung Loeb schließt sich ein Frauenkopf in Berlin an, der wohl in der Zeit um 470 entstanden sein wird[234]). Er trägt die Haare ganz ähnlich wie der Frankfurter Kopf, mit dem er auch das Profil des Gesichtes und die Bildung der Augen gemein hat.

Entschieden jünger ist der andere Frauenkopf in Berlin[235]). Trotz einiger Altertümlichkeiten in der Frisur und in der Mundbildung wird die schöne böotische Protome Abb. 30 in derselben Zeit — etwa um 460 — entstanden sein[236]). Ihre Frisur kehrt bei der rhodischen Figur eines liegenden Mädchens (Abb. 26) wieder, die in der Bildung des Mundes noch entfernt an das athenische Vorbild erinnert[237]). Ganz ähnlich ist der Kopf des hockenden Knaben (Abb. 28), der — nach athenischem Muster — aus einer besonderen Matrize auf den Körper aufgesetzt ist[238]).

Der Berliner Kopf bildet die unmittelbare Vorstufe zu dem Kopf in München, in dem zuerst das klassische Menschenbild des 5. Jahrhunderts verwirklicht ist, wie es am vollkommensten die Athena Lemnia des Phidias verkörpert[239]). Die Arbeit des Handwerkers hat hier im Gegensatz zu der peinlichen Sorgfalt, mit der

---

[232]) Nr. 390. — Etwas später entstehen auch rundplastische Büstenprotomen: Anm. 240. Den sorgfältigen athenischen Handwerkern genügt wohl die bis dahin übliche maskenartige Form der Protome nicht mehr.

[233]) Nr. 295—299. — Von ihnen stammen Repliken aus der gleichen Matrize aus Myrina und Böotien (Nr. 295/7). Das weitaus beste Stück ist Nr. 299, das die soeben an den Protomen Nr. 313/4, Anm. 230 gemachte Beobachtung über die Wirkung der klassischen Kunst bestätigt. Sie dürfte etwas jünger sein als die anderen.

[234]) Nr. 391.

[235]) Nr. 392. — Dazu in Athen Nr. 393.

[236]) Nr. 315. — Auch die gröberen, aber stilistisch zeitgemäßen „Athenaprotomen" Nr. 305—307, 312 werden aus dieser Zeit stammen. Die Gorgo von Nr. 305/6 ist mit der auf dem Relief Lankoronski: Schrader, Phidias, Abb. 76 zu vergleichen. Etwas jünger, dem Kopf Nr. 394, Anm. 239, vergleichbar, die schöne Frauenprotome Nr. 308 und der Dionysos Nr. 309, die wohl aus der gleichen Werkstatt stammen.

[237]) Nr. 258. — In der verschwommenen Modellierung des Leibes erinnert sie sehr an die Figuren Nr. 240/1, Anm. 210. Unter Umständen kommt sie aus der gleichen Werkstatt.

[238]) Nr. 252, dazu Nr. 253—257 (254 a aus einem Grab um 470/60, 254 b und 257 a um 450).

[239]) Nr. 394.

der Frankfurter Kopf nachgeformt worden war, eine Großzügigkeit und Sicherheit erreicht, die sich klassischen Bildhauerarbeiten würdig zur Seite stellt. In dieser Zeit sind viele schöne athenische Tonfiguren entstanden, von denen hier nur die Statuette einer stehenden Frau in München, die für ihre Zeit typische Büstenprotome in Paris und die großartige Figur einer liegenden Frau in München besonders genannt seien[240]). Unter dem Einfluß solcher Werke ist auch die böotische Figur Abb. 24 gebildet worden[241]). Ihr besonderer Reiz liegt in der Art, wie bei ihr die altarchaische „Pappadentechnik" — ihr Leib ist freihändig modelliert, während ihr Kopf aus einer Matrize kommt — dem klassischen Stil angepaßt worden ist.

Aus dem Ende des 5. Jahrhunderts stammen die letzten Stücke, die aus der hier besprochenen athenischen Werkstatt hervorgegangen sind. Es sind zwei Figuren der Kourotrophos, die ein Kind auf der Schulter oder auf dem Arme trägt. Die eine, in Paris, hat die gleichen bewegten, eng am Körper anliegeden Falten, wie wir sie an attischen Werken der dreißiger Jahre des 5. Jahrhunderts kennen[242]). Die Statuette in Berlin aber zeigt dieselbe großartige Körperkonzeption, wie sie in der Eirene des Kephisodot verwirklicht worden ist[243]). Sie steht an der Schwelle einer neuen Zeit. Schon regen sich neben ihr die künstlerischen Strömungen, die bestimmt sind, ein Menschenbild hervorzubringen, das in den Werken des Praxiteles seine reinste Verkörperung finden sollte.

---

[240]) München: Nr. 395. Ich möchte die Figur im Gegensatz zu Poulsen (ActaArch. 8, 74) für attisch halten. Der Typ ist in Böotien vielfach nachgeahmt worden. — Paris: Nr. 396. Von dieser hängen Stücke wie Nr. 397/8 (in einem Kerameikosgrab gefunden) ab. Zu Nr. 398 fanden sich auch die getrennt modellierten Arme. Zu der Form vgl. Anm. 232. — Liegende: Nr. 399 (vom Handwerker aus einem Manne umgebildet: Sieveking im Katalog). — Hierher gehören auch die Sirenen Nr. 400, die schöne Frauenfigur Nr. 250. Einige der schönsten böotischen Protomen Nr. 294 und 308/9, Anm. 236, sind in dieser Zeit entstanden. Auch Büstenprotomen ähnlich Nr. 396 (Nr. 316/A) gibt es in Böotien.

[241]) Nr. 480. — Die Technik ist die der böotischen Handwerkerfiguren (Anm. 217, 229; Katalogtext Böotien F). Die Zähigkeit, mit der sie festgehalten wird ist für Böotien bezeichnend.

[242]) Nr. 401. — Vgl. vor allem die Helmwange: JdI. 1926, 191 ff. Beil., dazu Jacobsthal, MR. 152/3.

[243]) Nr. 402. — Schweitzer gab hierzu die Deutung (s. im Katalog).

II. Teil.

Die Polychromie.

Ebenso wie die plastische Entwicklung der archaischen Tonfiguren soll auch die Entwicklung ihrer Polychromie stilgeschichtlich behandelt werden. Die Grundlage dazu bilden die aus der Geschichte der Plastik ermittelten Stilphasen, wobei jedoch sogleich zu bemerken ist, daß die Polychromie in ihrer Entwicklung keine so feinen Abstufungen zeigt wie die plastische Arbeit. Die Einteilung der folgenden Kapitel deckt sich daher nicht genau mit der des ersten Teiles.

Die Polychromie der großen Plastik ist im Folgenden mit der der Terrakotten zusammen bearbeitet. Das Gleiche gilt für polychrome Vasen, Elfenbeinfiguren und Bronzen, deren Gravierungen zuweilen wichtige Ergänzungen zur Geschichte der farbigen Fassung der Skulpturen bilden. Dabei wurde die Auswahl — auch der großen Plastik — auf das Notwendigste und für die Untersuchung Förderliche beschränkt. Die Abweichungen, die namentlich zwischen der Polychromie der Tonfiguren und der der großen Plastik bestehen, sind von Fall zu Fall behandelt.

Seitdem Quatremère de Quinzy die Tatsache erkannt hatte, daß die antike Plastik bemalt war, haben sich viele Forscher mit diesem Problem beschäftigt. Unter ihnen haben aber in neuerer Zeit nur zwei den Versuch gemacht, wenigstens einen Überblick über die Geschichte der Polychromie antiker Statuen zu geben. Der eine ist Furtwängler, der zur farbigen Rekonstruktion der Aigina-Giebel alles zusammengestellt hat, was ihm an bemalter Plastik bekannt war. Der andere ist Winter, der zweimal auf diese Probleme eingegangen ist, bei der Bearbeitung des Alexandermosaiks und des Alexandersakrophags[244]). So verdienstlich beide Versuche auch sind — man wird sie ja auch weiterhin stets heranziehen müssen — sie sind doch heute durch neue Funde und Forschungen überholt.

---

[244]) Qu. de Quinzy, Le Juppiter olympien, 28 ff. — Furtwängler, Aigina 300 ff. — Winter, Alexandermosaik 3 ff., Alexandersarkophag 17 ff..

Kapitel 4: Früharchaische Zeit.

Entstehung.

Nur wenige bescheidene Statuetten können uns von der Bemalungsart plastischer Werke in geometrischer Zeit eine Vorstellung geben. Die kleinen tönernen Pferdefiguren von attischen Pyxiden, die schon oben erwähnt wurden, zeigen um den Leib herumlaufende weiße Bandornamente[245]). Eine andere hat ausgesparte Muster auf dem Leib, wieder eine andere entbehrt dieser Verzierungen. Der Handwerker hat ihr dafür die Zotteln der Mähne und das Auge weiß aufgemalt[246]). Das Bild läßt sich vervollständigen, wenn wir Bronzepferdchen dieser Zeit hinzuziehen. Die Ornamentbänder um den Leib kehren an den Fußgelenken dieser Figürchen wieder, oder ihr Leib ist mit runden Punzen bedeckt[247]). Nur selten können wir diese Verzierungen — ausgenommen die aufgemalten Mähnen und Augen — auf irgend ein natürliches Vorbild zurückführen. Meist sind es reine Ornamente, entweder verstreut wie die Punzen, oder — dem tektotonischen Empfinden des Griechen entsprechend — an den Gelenkstellen aufgesetzt wie die Linienbänder. Ganz entsprechend werden die Figuren auf spätgeometrischen Vasen behandelt. Meist erhält das Unterteil des Frauengewandes eine Kreuzschraffur, die das feste Gefüge der Silhouette lockert, ohne doch den Körper durch die Farbe klar zu gliedern[248]). Wir dürfen diese Malweise also „ornamental" nennen.

Die gleiche Gewandverzierung finden wir in spätestgeometrischer Zeit an einem korinthischen Goldrelief in Berlin wieder[249]). An zweien der Figuren aber tritt an dem Gewand eine ornamentale Borte hervor, und am unteren Rand erhält es einen Saum. Das erwachende archaische Körpergefühl, das wir zuerst am Kopf vom Amyklaion feststellen konnten, kommt auch in der zeichnerischen Wiedergabe des Körpers zur Geltung[250]). Die gleiche Art, das Gewand in Massen zu gliedern, die verschieden behandelt werden, finden wir auf dem ältesten polychromen kretischen Pithos[251]). Die auf der Schulter des Gefäßes dargestellte Gruppe von Mann und Frau ist für die Zwiespältigkeit der spätestgeometrischen Kunst charakteristisch. Der

[245]) Vgl. Anm. 34.

[246]) Muster: Würzburg, Langlotz Cat. Nr. 63/4; Hamburg: AA. 1928, 293 Abb. 18. — Weiße Mähne: München, Mus. f. ant. Klk. NI 6598, auch das Zaumzeug weiß.

[247]) Neugebauer, Bronzen Nr. 6, 37, 39/40.

[248]) Langlotz, Antike Plastik, 110 Abb. 4. — Pfuhl, MuZ. Abb. 15. — Tiere dieser Art: Langlotz, Cat. Würzburg Nr. 63/4.

[249]) Langlotz, Antike Plastik 110, Abb. 3.

[250]) Amyklaion: Nr. 52, Anm. 41.

[251]) Nr. 38 a, zur Datierung: Katalogtext Kreta E.

Mann ist in geometrischer Weise ganz als Silhouette dargestellt. Er bildet eine ungegliederte rote Fläche. Die Frau dagegen ist in Umrißzeichnung wiedergegeben, wobei die Körperteile, Gesicht, Haar, Brust und Unterteil des Gewandes voneinander geschieden werden. Das Gewand ist bei dem Goldrelief von Korinth in Streifen gegliedert und hat einen breiten Saum. Auf ihr Gesicht sind die Augen mit Umriß und Pupille aufgemalt. Das Gleiche zeigen auch die Köpfe vom Amyklaion und von Lindos[252]). Ebenso wie bei diesen sind die Haare der Frau auf dem Pithos nur aufgezeichnet: Vom weißen oder tonfarbenen Grund heben sich die schwarzen Locken und der Umriß der Stirnhaare ab. Der Sockel, auf dem die Frau steht, hat wiederum die gleiche Kreuzschraffierung, wie sie zur Verzierung spätgeometrischer Gewänder diente. Sie entspricht dem vollständig linearen Ornament des Gefäßes.

Den Beginn der ersten Phase des früharchaischen Stiles zeigt der Kopf von der Akropolis von Sparta an[253]). Er erinnert in der Art, die Stirnhaare Locke für Locke aufzumalen und die Masse der Etagenperücke in zierliche Ornamente aufzulösen, noch sehr an den Kopf vom Amyklaion. Auch bei den Köpfen aus Samos und Larissa, die etwas später entstanden sein werden, ist diese Malweise angewendet, bei der die einzelnen Körperteile nur durch Konturen unterschieden werden[254]). Einige gleichzeitige spartanische Elfenbeinreliefs zeigen dementsprechend Frauengewänder, die noch ebenso aufgeteilt sind wie bei der Frau auf dem kretischen Pithos, während andere gar noch die spätgeometrische Kreuzschraffierung tragen[255]).

In der massenmäßigen Gliederung des Leibes geht die ephesiche Elfenbeinfigur eines Eunuchen etwas weiter. Die Mittelborte seines Gewandes ist unter einem breiten Gürtel hindurch bis oben hin durchgeführt. Säume schließen oben und unten das Gewand ab, und über das ganze Kleid sind feine Ritzmuster ausgestreut[256]). Damit kommen wir dem Beginn einer „malerischen" Farbgebung näher, wie ihn auch die Figur einer Sphinx auf einem kretischen Pithos dieser Zeit zeigt[257]). Ihre Haare sind als schwarze Fläche vom weißen, rot umrandeten Gesicht abgehoben, die Beine nur als Silhouette, der

---

[252]) Nr. 52 und 93.
[253]) Nr. 53, Anm. 45.
[254]) Samos: Nr. 274. — Larissa: Nr. 283, Anm. 55.
[255]) Dawkins, Orthia Tf. 92. 1 und 93. 2.
[256]) Hogarth, Ephesus Tf. 21. 2, 24. 7. — Vgl. Anhang 2. — Solche Streumuster zeigen auch einzelne Figuren der böotischen Reliefpithoi: Hampe, Sagenbilder Tf. 37; Anm. 48.
[257]) Nr. 42. — Im ersten Viertel des 7. Jh. entstanden, Katalogtext Kreta E.

Leib aber in Umrißzeichnung wiedergegeben. Es sind also verschiedenfarbige Flächen, die verschiedenen Körperteilen entsprechen, einander gegenübergestellt. Die gleiche Malweise finden wir im Ornament der Pithoi, zuerst auf dem mit dem Vogelfries wieder[258]). Anstelle der linearen Verzierung des ältesten Pithos sind hier flächig gemalte Ranken und Zungen getreten. Auch die Vögel, Fische und Bäume sind als ganze Flächen gegen den Grund gesetzt. Aus der Zeit des Pithos mit der Sphinx stammt ein Gefäß auf Schlaufenfüßen[259]). Hier werden schon einzelne Teile des rot gemalten, reichen vegetabilischen Ornamentes in schwarzer Farbe hervorgehoben. Hiermit wird eine Entwicklung eingeleitet, die schließlich zu den verzwickten Metopenornamenten des spätesten Pithos führt[260]). Die „malerische" Farbgebung, die der Pithos mit den Schlaufenfüßen zu Beginn dieser Entwicklung zeigte, ist hier vollständig durchgeführt. Aus den drei Farben Rot, Weiß und Schwarz sind Ornamente geformt, die so kompliziert sind, daß sogar der Gurnd die Farbe wechseln muß. Der verwirrende Farbeneindruck dieser Malerei tritt an dem Vogel, der auf diesem Pithos dargestellt ist, deutlich in Erscheinung. Man hat das Gefühl, daß sich diese Handwerker in eine Sackgasse verirrt haben, aus der sie nicht heraus können. In der Tat stirbt diese Vasengattung ab.

Die kretischen Töpfer arbeiten mit drei Farben: Auf weißem Grund malen sie mit Rot und Schwarz[261]). Für den Gesamteindruck sind alle drei Farben gleich bestimmend; doch herrscht im Pflanzenornament der Zweiklang Rot-Weiß, während das Schwarz mehr für Einzelheiten, Konturen und für die großen Trennungslinien verwendet wird. Erst einige der allerspätesten Fragmente von Gefäßen dieser Gattung tragen gelbe Farbe. Sie müssen dem Ende des ersten oder dem Beginn des zweiten Jahrhundertsviertels angehören, da auch in der protokorinthischen Vasenmalerei die gelbe Farbe zuerst in dieser Zeit auftritt[262]).

Wir sind damit an der Schwelle der Epoche angelangt, in der der früharchaische Stil sich vollendet. In dieser Zeit kommt das Streben der Künstler nach einer „malerischen" Farbgebung dank der abgeklärten Körpervorstellung dieser Zeit zu einem gewissen Abschluß.

---

[258]) Nr. 39. — Der älteste Nr. 38 a, Anm. 251.
[259]) Nr. 40. — Sphinxpithos: Nr. 42.
[260]) Nr. 47.
[261]) Zu den Farben s. Katalogtext Kreta C. — Herkunft: Anhang 2. — Auch die kretischen und rhodischen Tonfiguren früharchaischer Zeit sind — direkt auf dem Ton — rot und schwarz bemalt.
[262]) Kretisch: Nr. 48/9. — Korinth: älteste Vase Nr. 83.

Wohl finden wir in dieser Epoche noch Reste der älteren „ornamentalen" Malweise geometrischer Zeit, so besonders an den schraffierten Gewändern des Theseus und der Ariadne auf dem tarentiner Relief[263]). Das Gewand der Göttin auf einem spartanischen Elfenbeinrelief dieser Zeit bietet dazu eine gute Analogie: Das Oberteil ihres Peplos' ist mit dichtgestellten Punzen verziert, während das Unterteil ebenso schraffiert ist wie das der Ariadne[264]). Eine ähnliche „ornamentale" Bemalung, diesmal in Schachbrettmustern, ziert einen hockenden Mann aus Korinth und einige stehende Figuren aus Lindos, die ebenfalls in dieser Zeit entstanden sind[265]). Zu den lindischen Figuren gehören Köpfe, bei denen die Haare noch ganz ähnlich nur in Linien und Umrissen aufgemalt sind wie bei spätestgeometrischen Köpfen und solchen aus der Entstehungszeit des früharchaischen Stiles[266]).

Bei den meisten Figuren aber ist das Gewand ähnlich behandelt, wie bei der Frau auf dem ältesten kretischen Pithos oder der Eunuchen-Figur aus Ephesos[267]). An der Spitze steht die Statue von Auxerre[268]). Das einheitlich gehaltene Oberteil ihres Peplos' ist durch einen breiten Gürtel vom Unterteil getrennt. Eine breite, mit Quadratmustern verzierte Mittelborte zerlegt ihn in zwei Teile, die unten durch einen breiten Saum wieder zusammengefaßt werden. Genau die gleiche Teilung zeigt das Gewand der Figur auf einem Elfenbeinrelief aus Sparta, das aber über dem Gürtel durch eine schräge Kreuzschraffierung belebt ist[269]). Eine Figur aus Thera zeigt dieses Bemalungssystem in farbiger Ausführung[270]). In den braunen Chiton ist vorne eine breite rote Borte eingesetzt; der Gürtel ist tongrundig ausgespart; die unbekleideten Arme und das Gesicht heben sich vom dunklen Gewand weiß ab. Gesicht und Haar sind als farbige,

---

263) Nr. 11, Anm. 62.

264) Dawkins, Orthia Tf. 94.

265) Korinth: Nr. 69, Anm. 71. — Lindos: Nr. 104, Anm. 72.

266) Vgl. dazu auch die seltsame Haarbehandlung des Dionysos Nr. 68. Anm. 62/7 und die Anm. 72 aufgezählten Köpfe mit eingeritzten Haarsträhnen. — Ältere Stücke Anm. 252/3.

267) Pithos Anm. 251. — Ephesos Anm. 256.

268) MonPiot. 20, Tf. 1; Anm. 69. — Den gleichen breiten Gürtel und dasselbe Mäntelchen tragen die ephesischen Statuetten Nr. 279, Anm. 93. — Ein verspätetes Beispiel für diese Bemalungsweise stellt die lemnische Figur Nr. 285, Anm. 119 dar (aus dem 2. Viertel des 6. Jh.).

269) Dawkins, Orthia Tf. 96. 2.

270) Nr. 271, Anm. 75. — Vgl. dazu auch die einfachere Figur der Göttin auf der Situla von Afrati Nr. 13. — Die Farbskala der theräischen Figur: Braun, Rot, Weiß entspricht der auf Engobe mit Firnis bemalten Köpfe.

weiße und braune Flächen geschieden, Augen und Lippen sind besonders aufgemalt.

Die Bemalung des Kopfes, wie sie die theräische Statuette zeigt, bleibt während der ganzen archaischen Zeit üblich. Von den vielen Beispielen seien hier aus früharchaischer Zeit nur die Köpfe der korinthischen Aryballen in Paris und Berlin, eine samische Attache und der früheste rhodische Kopfaryballos in London besonders genannt[271]). Stets sind die Haare als geschlossene, dunkle Farbfläche von dem helleren, weißen oder tongrundigen Gesicht abgehoben. Auf das Gesicht werden der geschlossene Augenumriß, die Pupille und die Augenbrauen aufgemalt, während der Augenkörper selbst nur in einem einzigen Falle — bei dem rhodischen Aryballos — als weiße Fläche vom Gesicht abgehoben wird. Schließlich werden die Lippen besonders bemalt.

Für die farbige Fassung früharchaischer Plastiken ist es bezeichnend, daß das Geschlecht der Figur aus der Bemalung ebensowenig zu erkennen ist wie aus der plastischen Durchbildung des Kopfes. Es sei an den korinthischen Aryballos in Form eines hockenden Mannes erinnert, dessen Hautfarbe sich von der der Göttinnen auf dem Relief aus Korinth nicht unterscheidet[272]). Auf den spätprotokorinthischen polychromen Vasen ist die Hautfarbe des Mannes gelb und gelbbraun, ebenso wie die einer Sphinx[273]). Nur auf der Chigi-Kanne sind die Männer gelb-braun, während die Frauen in der hellgelben Farbe des Vasenüberzugs erscheinen[274]). Eine ähnliche Scheidung, diesmal Rot für die Männer und Weiß für die Frauen, zeigen athenische Vasenbilder aus dem Kerameikos, während auf einigen reich verzierten polychromen Vasen aus Athen, die Männer weiß oder rot erscheinen[275]).

---

[271]) Korinth: Nr. 65—67. — Samos: Nr. 275. — Rhodos: Nr. 115. — Der kretische Kopf Nr. 19 A hat eigenartiger Weise farbig unterteilte Haarlocken, Nr. 16 scheint einfarbig rot zu sein vgl. Anm. 286.

[272]) Aryballos Anm. 265. — Frauen Nr. 63.

[273]) Nr. 87—89. — Daß Mann und Frau auf dem kretischen Pithos Anm. 251 unterschieden worden seien, ist ungewiß. Der Mann ist wahrscheinlich einfach als Silhouette dargestellt.

[274]) Nr. 90.

[275]) Kerameikos: besonders Nr. 327. — Polychrome attische Vasen: Löwenkrater: AA. 1932, 196, Abb. 6/7; AA. 1934, 207: 700—675. — Kynosargesamphora: JHSt. 1902, 30, Tf. 2/3 (bunt); AA. 1934, 209: um 650. — Agora: Hesperia 1933, 572/3 Nr. 133, Abb. 31/2: vor 640. — Gefäße vom Kerameikos: 1. AA. 1934, 209—12, Abb. 9—11: um 650. 2. AA. 1933, 275, Abb. 11; AA. 1934, 214. 3. AA. 1933, 270, Abb. 10: um 650. 4. AA. 1933, 264/5, Abb. 5: um 650. 5. AA. 1934, 208, Abb. 8: um 620. — Agora: Hesperia 1933, 457, Abb. 6: um 620. — Zusammenstellung von Kraiker: AA. 1934, 208/9.

Waren die bisher betrachteten Figuren in sehr einfacher Weise nur mit Schwarz und Rot auf dem Tongrund bemalt, so zeigen die früharchaischen Funde aus Athen als einzige eine reichere Farbgebung. Nach der Skala der benutzten Farben scheiden sie sich deutlich in zwei Gruppen. Die eine wird von den Funden vom Kerameikos gebildet, die andere von denen von der Agora.

Die Stücke vom Kerameikos haben die gleiche Farbskala wie die protokorinthischen polychromen Vasen: Auf weißer Engobe sind sie mit Rot, Gelb und Schwarz bemalt, wobei den Farben Rot und Gelb der Vorzug gegeben wird[276]). Sie zeigen die gleiche schlichte Farbgebung wie die Klagefrau aus Thera[277]). Am schönsten kommt sie bei der Sphinxfigur zur Geltung. Das weiße Gesicht ist von dunklen — wahrscheinlich roten — Haaren eingerahmt. Auf die Flügel sind die Umrisse der Federn mit weißer Farbe aufgemalt und bunt ausgefüllt[278]). Ein kleiner Zug spricht für den naiven Realismus, der die Handwerker dieser Zeit bei der Ausschmückung ihrer Erzeugnisse leitete: die roten Blutspuren auf der Wange der Klagefrau, eine Einzelheit, die bei den Kentauren der korinthischen Vasen wiederkehrt, aus deren Wunden das rote Blut rinnt[279]).

So tritt uns an den Werken aus der Blütezeit des früharchaischen Stiles eine sehr einfache Farbgebung entgegen. Sie ist nicht immer rein „malerisch". Die Handwerker schalten frei mit großen Gewandornamenten, ohne sich um deren Proportionen zu kümmern. Dem entspricht der naive Sinn, mit dem sie manche Einzelheiten der Wirklichkeit wiedergeben. Sie scheinen sich auch nicht an feste Farbklänge zu binden, die den farbigen Aufbau der Figur bestimmen. Sie kennen auch keine eindeutige Charakterisierung der Geschlechter. In höchst einfacher Weise wissen sie aber die wesentlichen Teile der Figur farbig hervorzuheben und verwirklichen damit eine schlichte Malweise, die sich mit der klaren Anschauung des plastischen Körpers in früharchaischer Zeit harmonisch verbindet.

Von dieser Farbgebung weicht die der Funde von der Agora in einigen Punkten ab. Von ihnen soll uns die Platte mit der Schlangen-

---

[276]) Das sind: die Sphinx Nr. 325, Anm. 61, die Frauenfiguren Nr. 326/7 und die bemalten Gefäße Nr. 327—329. Aus den vorläufigen Berichten sind die Einzelheiten der Farbgebung nicht zu ermitteln. — Merkwürdig ist, daß die korinthischen Terrakotten von der reichen Polychromie der protokorinthischen Vasen garnicht berührt werden. Es ist nicht sicher auszumachen, ob etwa diese Vasen auf die Polychromie der athenischen Funde eingewirkt haben. Dazu kennen wir zu wenig athenische Stücke. Auch sind uns keine mattbemalten korinthischen Tonwaren bekannt.

[277]) Anm. 270.

[278]) Vgl. dazu die Sphinx auf dem Kessel von Afrati Nr. 12.

[279]) Klagefrau Nr. 326. — Kentauren Nr. 84.

göttin besonders beschäftigen[280]). Sie ist in den drei Farben Rot, Gelb und Blau auf den hellroten Grund aufgemalt. Andere Stücke, wie die Weiheschilde, haben weißen Grund. Neu ist, gegenüber allen bisher betrachteten Werken, das Blau. Nur die kretischen Pithoi waren mit einer bläulich-schwarzen Farbe bemalt. Hier handelt es sich aber um ein bläuliches Grün[281]). Noch erstaunlicher ist, verglichen mit der schlichten Farbgebung, die bei den Tonfiguren der Zeit und den Vasen vom Kerameikos üblich ist, die reiche Bemalung des Gewandes. Es ist in vier Felder schachbrettähnlich aufgeteilt, in den Farben Rot und Gelb. Das reiche Ornament — Bänder, Punkte, Punktrosetten, Kreise und Hakenspiralen — erscheint auf den roten Feldern blau, auf den gelben rot. Es erinnert an die Streumuster des Eunuchen von Ephesos, ist aber regelmäßiger verteilt und gibt dem Ganzen das Aussehen eines reichen Teppichs. Hier taucht zuerst ein fester Farbklang auf. Denn der gleiche Rot-Blau Klang wie am Gewand kehrt bei den Schlangen wieder. Wir finden ihn bei dem Bildchen eines Reiters auf einem Weiheschild: Auf einem roten Pferd sitzt ein blauer Reiter mit rotem Helm[282]). Höchst auffällig ist bei der Gestalt der Göttin der Gegensatz zwischen der hellroten Gesichtsfarbe und den roten Armen. Sie sind so bemalt, damit sie sich ohne Kontur vom Grund abheben können, während das Gesicht sich leicht von den roten Haaren unterscheiden soll. Diese, einer „malerischen" Farbgebung zuliebe durchgeführte widernatürliche Bemalung hat den Handwerker nicht gestört, sowenig wie der blaue Reiter auf dem Weiheschild. Das ist ein Zeichen für seine echt archaische Unabhängigkeit vom natürlichen Vorbild und für seine Gleichgültigkeit gegen eine deutliche Kennzeichnung des Geschlechtes. Die rote Augenzeichnung mit blauer Iris dagegen braucht auf einem Stück, auf dem keine schwarze Farbe verwendet ist, nicht weiter aufzufallen. Nur die reiche Gewandbemalung bildet unter so schlicht bemalten Tonfiguren ein Rätsel. Wir werden weiter unten sehen, wie sie vielleicht erklärt werden kann.

Die gleiche Farbgebung in der die Zweiklänge Gelb-Rot und Blau-Rot vorherrschen, zeigen die kleinen handgemachten Figuren, die mit den genannten Stücken von der Agora zusammen gefunden wurden[283]). Sie sind aber in einer sehr rohen „ornamentalen" Weise bemalt, ähnlich wie die älteren Figuren von Afrati[284]). Ver-

[280]) Schlangengöttin: Nr. 321 (Fragmente Nr. 322). — Schilde Nr. 324.
[281]) Über die Unsicherheit in der genauen Farbbeschreibung vgl. Katalogtext Athen B.
[282]) Nr. 324 a.
[283]) Nr. 317, auf weißer Engobe bemalt.
[284]) Nr. 2, Anm. 37.

gleicht man sie mit guten Stücken, wie den Figuren von Lindos oder den Gestalten auf dem tarentinischen Relief, die gleichfalls auf „ornamentale" Art verziert sind, dann erkennt man, daß ihre Bemalung eine handwerkliche Verrohung der alten geometrischen Malweise darstellt[285]). Wir werden sie bis in das 5. Jahrhundert hinein als Nebenströmung verfolgen können.

Übergangszeit.

Aus der Zeit des Überganges vom früharchaischen zum reifarchaischen Stil stehen uns nur wenige ganze Figuren zur Verfügung. Einige kretische Statuetten scheinen ganz rot bemalt zu sein, ohne daß man für diese merkwürdige Tatsache einen Grund finden könnte[286]). Eine saubere „ornamentale" Bemalung in Firnis und Rot zeigen die korinthischen Pappaden[287]). Sonst sind nur einige mit Firnis bemalte Köpfe erhalten, die uns nichts neues beibringen[288]).

Umso wichtiger sind die Metopen von Thermon, wenn sie auch der großen Malerei angehören und uns daher über die farbige Fassung plastischer Werke nicht viel lehren können[289]). Sie sind in denselben Farben bemalt, wie die protokorinthischen polychromen Vasen, auf dem hellen gelblichen Grund mit Rot, Schwarz und Weiß[290]). Außerdem kommt helleres und dunkleres Rot vor, nur das Gelb fehlt, wie bei den korinthischen Tonfiguren. Die Gewänder der Figuren sind ebenso reich bemalt wie das der Schlangengöttin von der Agora[291]). Wie dieses ist das Chiton des Perseus' und der des Jägers senkrecht in zwei verschiedenfarbige Flächen geteilt. Die bunten Gewandornamente kehren noch reicher bei den drei sitzenden Frauen und bei der Chelidon wieder. Wie in der Blütezeit des früharchaischen Stiles ist hier kein klarer Unterschied zwischen den Geschlechtern gemacht: Die Aedon und Chelidon sind weiß, die drei Frauen sind tongrundig, die Männer orangerot. In der oft verwirrenden Buntheit ihrer Erscheinung geben sie einen guten Begriff von der eigentümlichen Verbindung von Reichtum und Naivität in der Farbgebung, die in der Spätzeit des früharchaischen Stiles herrscht. Demgegenüber bringt die reifarchaische Zeit auch in der Polychromie einen tiefen Wandel mit sich.

---

285) Anm. 263, 265.
286) Vgl. Nr. 16, Anm. 271.
287) Nr. 71, Anm. 78.
288) Korinth: Nr. 70/1. — Sparta: Nr. 58 a/b. — Rhodos: Nr. 116. Dies Stück ist wie die ältere Kopfvase Nr. 115, Anm. 271 bemalt.
289) AD. 2, Tf. 50/1. — Datierung: Payne Nc. 96/7.
290) Anm. 273/4.
291) Anm. 280. Wir können also ihre eigenartige Bemalung aus der großen Malerei herleiten.

Kapitel 5: Reifarchaische Zeit.

Frühzeit.

Die neue Anschauung des Körpers, die sich in der Frühzeit des reifarchaischen Stiles durchsetzt, führt auch zu einem Wandel in der Bemalungsweise plastischer Werke.

An den frühen rhodischen Frauenbüsten und an der Frauenfigur in Rom bemerken wir gegenüber früharchaischen Werken eine wesentliche Vereinfachung der Bemalung[292]). Das Gewand ist nicht mehr bunt, sondern es erscheint wie das Gesicht und die nackten Arme in der Farbe des Grundes. Von den nackten Teilen der Figur ist es durch aufgemalte Säume getrennt. Ähnliches finden wir bei einigen Helmaryballoi dieser Zeit: Der Helm ist wie das Gesicht tongrundig und nur seine Ränder sind verziert[293]). Bei der stehenden Frau in Rom ist dazu noch eine senkrecht am linken Bein herunterlaufende Gewandborte eingraviert. Verglichen mit den Borten an früharchaischen Figuren, etwa an der Statue von Auxerre oder an dem Eunuchen von Ephesos, steht diese in einem rationelleren Verhältnis zur Größe des Gewandes[294]). Der Rest von „ornamentaler" Bemalungsweise, der sich in der übergroßen Wiedergabe der Borten früharchaischer Figuren äußerte, ist nun verschwunden. Ähnlich ist die Gewandborte bei einer Elfenbeinfigur aus Ephesos behandelt[295]). Ihr Gewand ist wie das der Frauenbüsten am Hals und an den Ärmeln mit Säumen versehen. Die Streumuster auf ihrem Chiton, die wir bei einer der Frauenbüsten wiederfinden, sind in ähnlicher Weise wie die Gewandborte gegenüber denen des Eunuchen kleiner und natürlicher geworden[296]). Nur darin, daß sich solche Streumuster auch auf dem Rücken einer Frauenbüste, ja sogar auf den nackten Schenkeln des hockenden Satyrn in Berlin finden, mag man noch einen Rest „ornamentaler" Bemalungsweise erkennen[297]). Noch deutlicher spricht dafür die Verzierung des knieenden Mannes aus Rhodos, dessen nackter Leib über und über mit solchen Mustern besäht ist[298]). Dagegen zeigt sich an der Angabe der Körperhaare bei dem knieenden Satyrn jener naive Realismus, den wir schon früher bei den Tonbildnern feststellen konnten.

---

[292]) Büsten: Nr. 119—122. — Frau: Nr. 118, Anm. 100.
[293]) Helme: Nr. 130/1.
[294]) Anm. 268, 256. — Sie scheint überdies wie bei der Figur aus Ephesos Anm. 295 eine wirkliche Kante des Gewandes darzustellen.
[295]) Hogarth, Ephesus Tf. 21. 6, 22.
[296]) Frauenbüste: Nr. 121.
[297]) Nr. 122. — Satyr: Nr. 229, Anm. 106.
[298]) Knieender: Nr. 229 A, Anm. 106.

Der einzige Teil der Figur, der bei allen Werken dieser Zeit als einheitliche schwarze Fläche hervorgehoben wird, sind die Haare und die Bärte und Schnurrbärte männlicher Figuren. Das entspricht der älteren Kopfbemalung, ebenso die Farbgebung der Augen, die bei den rhodischen Figuren auch weiterhin als weiße Fläche vom Gesicht geschieden werden.

Ist bei den genannten Figuren die Bemalung auf das Notwendigste beschränkt worden, so zeigen diejenigen Frauenbüsten, die um die Jahrhundertwende entstanden sind, eine neue Malweise[299]). Die Vereinfachung ist aufgegeben. Die Haut hebt sich als tongrundige Fläche vom Haar und vom Gewand ab, bei dem zum ersten Male ein roter und ein schwarzer Gewandteil geschieden werden: Chiton und Mantel[300]). Es sind also jetzt drei farbige Flächen gegeneinandergesetzt, die jede einen besonderen Teil der Plastiken bezeichnen, während es in früharchaischer Zeit nur zwei waren. Die farbige Erscheinung der Figur wird in Zukunft von dem Zweiklang der Gewandfarben bestimmt, zu dem noch als dritter Grundton die Hautfarbe hinzukommt.

Bei den bisher betrachteten rhodischen Figuren benutzen die Handwerker, wie das bei firnisbemalten Terrakotten üblich ist, nur zwei Farben: Rot und Schwarz. Diese Farbenzusammenstellung auf orangenem Tongrund ruft eine düstere Wirkung hervor, die nur durch Zugabe einiger weißer Einzelheiten etwas gemildert wird[301]).

Auch die Kopfbemalung frühreifarchaischer Figuren folgt weiterhin dem alten Schema. Dafür mag außer den rhodischen Büsten auch die korinthische Attasche in Berlin als Beweis dienen[302]). Bei dem Kopf einer Klagefrau aus Athen finden wir, wie in älterer Zeit, aufgemalte Blutspuren[303]). Wie in früharchaischer Zeit wird auch jetzt noch in der Bemalung kein Unterschied zwischen den Geschlechtern gemacht. Die Hautfarbe des knieenden Satyrn ist die

---

[299]) Nr. 123/4, 126/7, Anm. 106. — Die reifarchaischen Büsten Nr. 127 b, die formal den älteren Frauenbüsten entsprechen (Anm. 292), sind ebenso bemalt. Sie mögen erst in dieser Zeit aus älteren Matrizen hergestellt worden sein. — Auch die Helmaryballoi folgen dieser Entwicklung, die Helme werden ganz mit Firnis bemalt: Nr. 132—134. — Eine Fortsetzung der älteren Malweise zeigen vielleicht die Löwen des älteren Löwengiebels von der Akropolis (Buschor, Größenverhältnisse Nr. 2; AM. 1922, 95 ff.). Das kurzhaarige Fell der Löwen ist farblos, Mähnen und Einzelheiten rot, dazu etwas Schwarz und Weiß, der Stier schwarz. Vgl. aber Anm. 347.

[300]) Hier taucht zum ersten Male das „schräge Mäntelchen" auf, vgl. auch die Büste Nr. 138 c, Payne AMS. 16, Anm. 1/2.

[301]) Außer den Augen sind bei den Frauenbüsten noch weiße Haarbinden, bei den Helmen weiße Punktornamente aufgesetzt.

[302]) Nr. 75, Anm. 106.

[303]) Nr. 334, Anm. 106. — Vgl. Anm. 279.

gleiche wie die der Frauenbüsten und die der Krieger mit den Helmen[304]). Auch die Werke der großen Plastik dieser Zeit, die Kouroi von Sounion und Dipylon, sind durch ihre Hautfarbe von weiblichen Statuen, wie etwa der Berliner Göttin, von der weiter unten die Rede sein soll, nicht unterschieden[305]).

Neben dieser rein „malerischen" Farbgebung halten sich weiterhin ältere Bemalungsformen. Bei kleinen athenischen Klagefrauen vom Kerameikos ist wie bei früharchaischen Werken das ganze Gewand schwarz bemalt[306]). Die „ornamentale" Farbgebung aber, die seit der spätgeometrischen Zeit neben einer stilgerechteren Malweise einherging, wird von einigen korinthisschen Tonfiguren fortgesetzt[307]). Sie tragen ein Gittermuster, wie wir es vom Theseus-Ariadne Relief her kennen. Bei einer dieser Figuren ist der Polos mit schwarzen Vögeln verziert, die in ihrer Größe an die Verzierungen älterer Figuren erinnern[308]). Neben diesen feinen korinthischen Stücken stehen die rohen „Pappadenfiguren", von denen einige athenische Exemplare aus dieser Zeit stammen müssen[309]). Sie sind ebenso wie die älteren Stücke von der Agora mit roter und gelber Farbe auf weißer Engobe bemalt.

Entwicklungs- und Blütezeit.

Die vollendete reifarchaische Malweise, die wir von den rhodischen Tonfiguren einerseits, von athenischen Marmor- und Porosskulpturen andererseits her kennen, schließt sich eng an die der jüngeren rhodischen Frauenbüsten an.

Die rhodischen mattbemalten Tonfiguren und plastischen Vasen, von denen die ältesten der knieende Silen in Berlin und die Frauenbüste in Paris (Abb. 6) sind, und deren jüngste Glieder in reifarchaischer Zeit die Statuen stehender Männer und Frauen in Paris und Berlin darstellen, bilden in Bezug auf ihre Bemalung eine

---

[304]) Satyr: Nr. 229. — Helme: Nr. 130—136. — Frauenbüsten: Nr. 119—127. — Auch die Gorgo Nr. 128/9 ist nicht besonders gekennzeichnet.

[305]) Kouroi: Anm. 115. — Sounion: AD. 4, 94: Rote Binde mußte sich von heller Haut abheben. Das Gleiche ist beim Dipylonkopf der Fall: AM. 1927, 208. Bei diesem spricht auch die Behandlung der Oberfläche, da wo die Farbe der Augen auflag, gegen eine Bemalung des ganzen Gesichtes. — Berliner Göttin: Anm. 339.

[306]) Nr. 335, Anm. 117. — Vgl. Anm. 270.

[307]) Nr. 74, Anm. 97. — Relief: Anm. 263.

[308]) Diese sind: Elfenbeinfiguren Anm. 24 und korinthische Figur Nr. 62 a, Anm. 47.

[309]) Nr. 318—320.

einheitliche Gruppe[310]). Sie sind auf dem dunkelorangenen Tongrund meist mit roter Farbe bemalt. Diese Töne bilden den Grundakkord jeder Figur. Dazu kommt Schwarz für bestimmte Einzelteile. Nur bei wenigen Stücken finden wir auch grüne und blaue Farbe. Bei diesen Figuren wird der düstere Grundklang Tongrund-Rot durch den lebhafteren Zweiklang Grün-Rot oder Blau-Rot übertönt. In dieser Farbskala fehlen Weiß und Gelb, so daß die Bemalung stets einen sehr ernsten und strengen Eindruck macht[311]).

In reifarchaischer Zeit bemühen sich die Künstler zuerst um die Charakterisierung des Individuums. Das wirkt sich auch auf die Bemalung der Plastiken aus. Die rhodischen Tonfiguren dieser Epoche sind die ersten, bei denen das Geschlecht auch in der Bemalung streng geschieden wird. Der Mann erhält rote, die Frau tongrundige Hautfarbe. Die Dämonen sind meist männlichen Geschlechts und also rot[312]). Der Neger aber ist braun[313]).

Auf diesen Grundtönen baut sich die Farbgebung der Figur auf. Gegen die tongrundige Hautfarbe der Frau steht ihr roter Chiton, von dem sich der Mantel wieder tongrundig abhebt. Gelegentlich erhält der Chiton schwarze Streumuster oder einen schwarzen Saum[314]). Die Bemalung des Frauenalabastrons in Paris wirkt demgegenüber altertümlich. Bei ihm hat der Schleier die gleiche Farbe wie die Haut und ist durch einen schwarz-roten Saum von ihr geschieden. Das erinnert an die Bemalungsart der älteren rhodischen

---

[310]) Silen: Nr. 186, Anm. 120. — Büste: Nr. 137, Anm. 123. — Noch älter sind die Helme Nr. 135/6 und der sitzende Silen Nr. 227, Anm. 104. Die Helme stehen auf derselben Stufe, wie die Helme Anm. 304. Ihre Hautfarbe ist noch nicht Rot. Der Silen ist ganz rot. — Männer Nr. 163/5, Anm. 151, 156. — Frauen: Nr. 145/6, Anm. 149.

[311]) Die Herkunft der blauen und grünen Töne ist nicht auszumachen. Grün findet sich zuerst bei dem Helmaryballos Nr. 135 (Anm. 310), der im frühen 6. Jh. entstanden sein wird. In früharchaischer Zeit fanden sich blau-grüne Töne nur in Athen (Anm. 280). Vielleicht ist nur die schlechte Erhaltung der Polychromie früharchaisch-rhodischer Tonfiguren an dieser Lücke in unserer Kenntnis schuld.

[312]) So die knieenden Gestalten, die „Dickbäuche" und der Acheloos (Nr. 232). Die älteste rote männliche Figur ist der Silen Nr. 186, Anm. 310. — Die Scheidung der Geschlechter nach der Hautfarbe geht wohl sicher auf ägyptische Einflüsse zurück. Dort sind die Männer meist rot, die Frauen gelb oder weiß. Auch die schwarze Haarfarbe ist in der ägyptischen Kunst üblich. Dementsprechend ist der Kouros aus Naukratis in London (Br. Mus. Cat. of sculpture vol. 1, pt. 1, B 438 Tf. 39) rot bemalt. Zu Ägypten vgl. Anm. 115.

[313]) Nr. 142, Anm. 144. — Die braune Farbe kommt sonst nicht vor.

[314]) Streumuster: Nr. 181 (vgl. die Umkehrung Anm. 323), dazu Elfenbeinfigur von Ephesos Anm. 295. — Saum: Nr. 150 a. — Frauenalabastron: Nr. 185, Anm. 126.

Frauenbüsten[315]). Abgesehen von dieser Ausnahme, sind die meisten Frauenstatuetten nach der angegebenen Regel bemalt. Abweichungen davon stellen meistens Vergröberungen dar. Das trifft für die Statuetten zu, bei denen der Chiton tongrundig bleibt und nur eine schwarze Mittelbahn erhält[316]). Solche Mittelbahn kennen wir von älteren Figuren, vor allem aber aus der großen Plastik: Einige Fragmente ephesischer Säulenreliefs zeigen schwarz ornamentierte Chitonmittelbahnen, von denen eine in einem roten Chiton sitzt[317]). Nachlässig bemalt sind auch solche Stücke, bei denen Chiton und Mantel rot erscheinen[318]). Bei anderen wieder hat der Handwerker ungeschickterweise das Verhältnis umgekehrt, der Mantel ist rot, der Chiton tongrundig[319]). Nur in einem Falle hat dieser Verstoß gegen eine streng „malerische" Farbgebung seinen besonderen Grund. Bei einer Sitzfigur ist der Schleier tongrundig, so daß er sich zwar von dem roten Chiton, nicht aber vom tongrundigen Gesicht abhebt[320]). Diese Ungeschicklichkeit wird in der großen Plastik vermieden, wie ein reifarchaisches Frauenköpfchen aus Samos zeigt, bei dem sich der Schleier rot von der marmorfarbenen Haut abhebt[321]).

Bei einer kleinen Gruppe besonders guter Figuren dagegen ist der Chiton grün und der Mantel rot bemalt. Dazu hat der Chiton eine schwarze Faltenzeichnung[322]). Hierher gehören auch einige Statuetten, bei denen der Chiton schwarz bemalt ist und rote Streumuster erhalten hat[323]). Sehr wahrscheinlich ist die schwarze Farbe ein einfacher und billiger Ersatz für Blau. Dafür finden sich die Entsprechungen unter den spätarchaischen Tonfiguren von Athen, wie ja auch die Grün-Rot und Blau-Rot Klänge in der reifarchaischen attischen Porosskulptur wiederkehren[324]). Man darf wohl annehmen, daß sie auch in der großen Plastik Ioniens häufiger waren, als uns die Terrakotten ahnen lassen. Auch darin unterscheiden sich ja die rhodischen Tonfiguren von der Marmorplastik, daß bei ihnen die

---

315) Anm. 292.

316) Nr. 158. — Die geringere Qualität dieser Stücke geht auch aus der nachlässigeren Pinselführung bei ihnen hervor. Diese entzieht sich der Beschreibung. Diese Tonfiguren sind Massenware. So ist die Zahl der Abweichungen aus Nachlässigkeit nicht verwunderlich.

317) Ältere: Anm. 292/3. — Ephesos: Br. Mus. Cat. of sculpture vol. 1, pt. 1 B 117, 119, auch B 122.

318) Nr. 147/8, bei Nr. 144 nur auf der Rückseite.

319) Nr. 160 e, 153 a: roter Mantelsaum.

320) Nr. 196.

321) Buschor, Standbilder Abb. 128/9, S. 36.

322) Nr. 207, 208 a. — Vgl. dazu Anm. 316.

323) Nr. 156, 179.

324) Schwarz statt Blau in Athen: Anm. 385. — Farbklänge: Anm. 342, 346.

Farben auf dem dunklen Tongrund liegen, während der Grund bei der Marmorplastik weiß ist und die Farben hell aufleuchten läßt.

Während die Bemalung der Frauenfiguren von der tongrundigen Haut ausgeht, ist die Haut der Männer rot[325]). Demgemäß ist ihr Chiton tongrundig und ihr Mantel rot, gelegentlich mit schwarzem Saum[326]). Nackte männliche Figuren sind bis auf Haare und Augen ganz rot[327]).

Zu diesen Farbklängen kommt noch regelmäßig die schwarze Fläche der Haare hinzu. Auch hier scheint die Bemalung der großen Plastik feinere Unterschiede zu kennen als die der Tonfiguren. Während die Haare nur bei wenigen Terrakotten rot bemalt sind, haben die Fragmente weiblicher Köpfe aus Ephesos regelmäßig rote Haare, die sich vom marmorweißen Gesicht abheben[328]). Ein Fragment eines männlichen Kopfes dagegen, mit roter Haut, trägt schwarzes Haar[329]). Auch die übrige Behaarung der männlichen Tonfiguren ist schwarz, bei dem knieenden Satyrn in Berlin der Bart, bei dem nackten Dämon von Samos die Schamhaare[330]). Nur der braune Neger hat rotes Haar[331]). Von den schwarzen Haaren der plastischen Vasen heben sich die Ausgüsse in blauer oder grüner Farbe ab. Bei einem Helmaryballos ist der Rist des roten Helmes grün[332]). Wir finden hier einmal den seltenen Rot-Grün Klang wieder. Die Bemalung der Köpfe wird durch schwarze Augenzeichnung, die allerdings nur selten erhalten ist, und bei weiblichen Figuren durch die rote Farbe der Lippen vervollständigt. Auch diesen Einzelheiten begegnen wir bei den ephesischen Fragmenten[333]).

In einem Falle sind die Farben Grün und Blau in besonderer Absicht angewendet: zur Charakterisierung des Dämons. Der Acheloosaryballos in Paris hat ein rotes Gesicht, rote Haare, einen grünen Bart und blaue Hörner; der Ausguß ist grün[334]). Noch ein vorklassischer Achelooskopf folgt ihm in dieser Bemalung, die wir bei den Porosskulpturen wiederfinden werden[335]). Die Freude an der Wieder-

---

325) Nr. 163/5, 209. — Kos: Nr. 265. — Samos: Nr. 276. — Anm. 151.

326) Nr. 167 h.

327) Nr. 176, 189, 193, 230/1, 228 (Silensmaske).

328) Tonfiguren: Nr. 150 a. Die schwarze Haarfarbe wurde oft auf rote Farbe aufgemalt. Sie ist häufig geschwunden, sodaß die Haare jetzt rot erscheinen (z. B. Nr. 166). — Ephesos Br. Mus. Cat. a. O. B 91/8.

329) Ephesos: a. O. B 93.

330) Silen: Anm. 310. — Samos: Nr. 278.

331) Neger: Anm. 313.

332) Nr. 135. — Bei der Statuette mit dem roten Haar ist der Ausguß schwarz (Nr. 150 a, Anm. 328).

333) Augen: Br. Mus. Cat. a. O. S. 49. — Lippen: a. O. B 88, 91.

334) Nr. 232, Anm. 145. — Vorklassisch: Nr. 262 a, zu Nr. 261, Anm. 215.

335) Anm. 344 und 357.

gabe realer Erscheinung, die wir schon in früharchaischer Zeit etwa bei der Kerameikossphinx feststellen konnten, kommt an der sorgfältigen Bemalung der Flügel von Sirenenaryballen zu Tage, bei denen die Federn sauber aufgezeichnet und farbig ausgefüllt sind[336]). Gute Analogien dazu bieten in der großen Plastik die athenischen Sphingen reifarchaischer Zeit[337]).

Mit ihrer rein „malerischen" farbigen Fassung scheinen die rhodischen Terrakotten den reifarchaischen Stil ebenso vollendet zu verwirklichen, wie in ihrer plastischen Durchbildung. Die Vollendung dieser Farbgebung erschöpft sich in der strengen Bindung an feststehende Schemata. Die Grundlage des farbigen Figurenaufbaues ist die nach den Geschlechtern verschiedene Hautfarbe. In der Plastik entspricht ihr der Hang zur Charakterisierung typischer Erscheinungen, in dem wir einen Grundzug des reifarchaischen Stiles erkannten. Auf diesem Grundschema bauen sich die ebenso streng festgehaltenen Farbenklänge auf, die die Erscheinung der Figur bestimmen. Am häufigsten ist der Zweiklang Malgrund-Rot, oft aber treten die Farben Blau oder Grün an die Stelle des Grundes. Die ionischen Marmorwerke erlauben uns keine sichere Entscheidung darüber, welcher dieser beiden möglichen Grundakkorde in der großen Plastik bevorzugt wurde[338]). Doch zeigen sie den gleichen strengen Schematismus der Farbgebung wie die Terrakotten, die die reifarchaische Malweise sowohl von der schlichten früharchaischen, wie von der freieren spätarchaischen grundlegend unterscheidet. Wir finden diese Malweise mit einigen charakteristischen Unterschieden in der reifarchaischen Kunst Athens und des Festlandes wieder.

Für die Beurteilung der Polychromie athenischer Plastik stehen uns nur wenige Tonfiguren zur Verfügung, dafür aber umso mehr Marmor- und Porosskulpturen, deren Bemalung z. T. ausnehmend gut erhalten ist.

Das älteste Denkmal attischer Polychromie reifarchaischer Zeit ist die Berliner Göttin[339]). In ihrer Bemalung herrschen die Töne Gelb und Rot vor, jener für den Mantel, dieser für den Chiton verwendet. Sie kehren nebeneinander an dem roten Haar mit der gelben Binde wieder. Diesen Gelb-Rot Klang kennen wir schon von der Platte mit der Schlangengöttin und von den Kerameikosfunden

[336]) Nr. 139, 140 a, 213. — Sphinx: Anm. 278, dazu Anm. 279, 303.
[337]) AM. 1907, 553, Tf. 23/4. — Payne AMS. Tf. 5/6, Anm. 135.
[338]) Vgl. Anm. 349.
[339]) AD. 4, 20, Tf. 11 (bunt). — Datierung um 575: Anm. 124, die Lebendigkeit ihres Gesichtes stimmt zu der Attasche Payne Nc. Nr. 887, Anm. 120: so auch Payne AMS. S. 1.

her[340]). Gegenüber der Platte mit der Schlangengöttin ist aber das Blau stark zurückgedrängt. Es findet sich nur noch im Ornament der Chitonmittelborte. Die Haut der Göttin ist marmorweiß, die Augen und Lippen waren aufgemalt.

Von dieser Polychromie weicht die der Porosskulpturen, die zum größten Teil im zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts entstanden sind, in einem wesentlichen Punkte ab[341]). Bei diesen Werken tritt das Blau wieder stark hervor, sodaß der Hauptakkord vieler Figuren nicht mehr wie bei der Berliner Göttin Rot-Gelb sondern Rot-Blau ist. Dies erinnert sehr an die Zusammenstellungen von Rot mit Blau oder Grün, die wir von der Schlangengöttin von der Agora her kennen. Auffällig ist es, daß dieser Farbklang gerade während der Blütezeit der ionischen Kunst, in der er gerne verwendet wurde, wieder auftaucht. Doch reicht unsere Kenntnis der ionischen Polychromie nicht aus, um sicher zu entscheiden, ob sich in der Erneuerung dieses alten Farbklanges ein Einfluß der ionischen Kunst auf die attische geltend macht oder nicht[342]). Außer Rot und Blau kommen auf den Porosskulpturen noch Hellrot, Grün, Hellgrün, Schwarz und Braun vor, während die gelbe Farbe scheinbar ganz aus der Palette der Künstler verschwunden ist[343]). Zu diesen Farben kommt der hellgelbliche Porosgrund hinzu.

Für die Untersuchung der Polychromie sind der Ölbaumgiebel und der Giebel mit der Einführung des Herakles in den Olymp die bedeutsamsten[344]). Die beiden Koren des Ölbaumgiebels haben einen roten Peplos und einen blauen Mantel darüber. Die gleiche Gewandung trägt die Hera des Einführungsgiebels. Ihr Mantel ist mit blau-rot-weißen Borten reich verziert. Solche reichen Borten zeigt

---

[340]) Anm. 276, 280. — Auch rohe Figuren reifarchaischer Zeit haben rot-gelbe Bemalung: Anm. 309. — Der rote Mantel hat auch einen gelben Saum.

[341]) Datierung: der älteste Giebel mit menschlichen Figuren ist der Hydragiebel (Anm. 346; Buschor AM. 1922, 54/5). Er ist etwas älter als der Kalbträger (Anm. 124). Älter — um 600 entstanden — ist nur der ältere Löwengiebel (Anm. 299). Die jüngsten Giebel dürften der mit dem Blaubart (Anm. 146) und der Einführungsgiebel sein (Anm. 344). Sie werden ebenso wie der jüngere Löwengiebel (Anm. 347) aus der Mitte des 6. Jh. stammen. — Im Folgenden werden die Giebel nach Buschor, Größenverhältnisse benannt, dazu Zitate nach Heberdey, Porosskulptur.

[342]) Vgl. Anm. 324, 349. — Im Folgenden wird diese Frage noch öfter gestreift werden.

[343]) Heberdey S. 192/3. — Das Fehlen des Gelb hebt Heberdey im Gegensatz zu anderen Autoren ausdrücklich hervor. Auch darin, daß es völlig verschwindet, mag man einen Einfluß Ioniens erblicken.

[344]) Ölbaumgiebel: Buschor Nr. 11. — Einführungsgiebel: a. O. Nr. 13, Heberdey Tf. 1 (bunt).

auch ein winziges Fragment einer Tonfigur von der Akropolis[345]). Daneben finden wir beim Iolaos des Hydragiebels einen hellgrünen Chiton auf hellroter Hautfarbe[346]).

Ganz anders ist der Zeus im Einführungsgiebel bemalt. Sein Chiton ist hell gelassen, in der Farbe des Grundes, und mit reichen blau-rot-grünen Borten gesäumt. Sein Mantel aber ist blau, seine Schuhe rot, das Kissen seines Sitzes blau mit roter Verzierung. Daß der Künstler bei dieser Bemalung nicht an einen gelben, sondern an einen hellen Chiton dachte, zeigt das Fragment eines Mannes aus dem Giebel mit der Prozession, dessen Gewand weiß bemalt ist[347]). Noch deutlicher kommt diese neue Malweise an der Figur eines bärtigen Mannes zur Geltung, der von oben bis unten in die glatte, helle Fläche seines bunt gesäumten Mantels eingehüllt ist und dessen Haut wie die des Zeus farblos ist[348]). Die helle Farbe des Malgrundes erhält so bei diesen Figuren ein starkes Übergewicht über die bunten Farbklänge, die im reifarchaischen Stil die Erscheinung der Figuren beherrschen. Diese dienen nur noch zur Hervorhebung kleinerer Teile der Plastiken. Ein entscheidender Schritt über die reifarchaische Malweise hinaus ist getan[349]). Die Bemalungsform bildet die Grundlage für die Polychromie der spätarchaischen Marmorwerke[350]).

Noch in einem zweiten Punkte unterscheiden sich die athenischen — und mit ihnen alle bekannten festländischen Werke — in ihrer Bemalung von den ionischen. Hier ist — wie in älterer Zeit — auch in dieser Epoche die Unterscheidung der Geschlechter

---

345) Nr. 337, firnisbemalt, Rot und Weiß. — Auch der Hermes hat einen blauen Chiton und darüber ein rotes Pantherfell.

346) Buschor Nr. 8. — Grün-Rot auch bei ionischen Terrakotten: Anm. 324.

347) Buschor Nr. 7: „ältere Prozession", Heberdey S. 43, Abb. 25. — Im jüngeren Löwengiebel (Buschor Nr. 3, AM. 1922, 100 ff.) ist der eine Löwe farblos mit roter Mähne und roten Bauchzotteln und blauer Schwanzquaste. Damit folgt er demselben Schema, nach dem schon die Löwen des älteren Giebels (Anm. 299) bemalt sind. Diese Tierfiguren sind hier also nur schwerlich einzuordnen.

348) „Jüngere Prozession", Buschor Nr. 12, Heberdey S. 44, Abb. 27.

349) Das ist für die Beurteilung des ionischen Einflusses auf die athenische Polychromie dieser Zeit von Bedeutung (Anm. 342). Beim Zeus könnte man ja schwanken, ob nicht ähnlich wie bei rhodischen Figuren die eine Farbe des Zweiklanges Rot-Blau durch den Malgrund ersetzt worden ist (Anm. 338). Die richtige Analogie zu dieser Malweise bieten aber die älteren rhodischen Büsten (Anm. 292). Der ionische Einfluß auf die reifarchaische attische Polychromie würde sich also darauf beschränken, daß die athenischen Künstler nach ionischem Vorbild erneut dem Blau-Rot-Klang den Vorzug geben. Auch die schwarze Haarfarbe der Porosskulpturen mag auf dieses Vorbild zurückgehen.

350) Anm. 375.

nach der Hautfarbe nicht üblich. Im Hydragiebel ist die Hautfarbe der Männer hellrot, während Mann und Frau im Einführungsgiebel gleichmäßig in der Farbe des Grundes erscheinen[351]). Nur im Typhongiebel ist der Mann rot, doch zeigen die spätarchaischen Marmorwerke von dieser Hautfarbe keine Spur[352]). Ganz entsprechend war die Hautfarbe des Kopfes Rampin marmorweiß und hob sich deutlich vom roten Haar mit dem bunten Kranz ab[353]). Auch bei der Tonfigur des knieenden nackten Knaben von der Agora sind nur die Haare bemalt, obwohl die Figur selbst deutlich unter ionischem Einfluß entstanden ist[354]). Auch bei korinthischen Tonfiguren dieser Zeit werden die Geschlechter nicht nach der Hautfarbe unterschieden[355]).

Bei den Porosskulpturen haben die Figuren wie in Ionien schwarze Haare, die Männer schwarze Bärte. In den schwarzen Haaren liegen oft rote Binden. Nur der Herakles im Hydragiebel hat blaues Haar[356]). Schlangen und Dämonen sind regelmäßig mit Blau, Rot und Grün bemalt, eine Malweise, die wir auch in der rhodischen Tonbildnerei angewendet fanden[357]). Der schönste unter diesen Dämonen, der „Blaubart", möge am Schluß dieser Betrachtung stehen[358]). Sein rotes Gesicht, von blauem Haupthaar und Bart eingerahmt, mit starrenden grünen Augen und tiefroten Lippen, hat ein wahrhaft übermenschliches Aussehen. Ohne Scheu vor starken Wirkungen setzen die Künstler grelle Farben nebeneinander, die sich gegenseitig steigern und dem Betrachter die klaren, be-

[351]) Hydragiebel: Anm. 346. — Einführungsgiebel: Anm. 344.

[352]) Typhongiebel: Buschor Nr. 6. — Auch der Satyr auf dem Relief Heberdey S. 76, Abb. 53 ist rot. — Marmor: Anm. 375.

[353]) Rampin: Anm. 134. — Die Gesichtshaut ist genau in der gleichen Weise geglättet wie beim Kopf Sabouroff (Anm. 377). Die Haare und der Bart sind nicht geglättet, rot bemalt. Der Schnurrbart ist auf die glatte Haut rot aufgemalt. Die Farben sind so gut erhalten, daß man sicher sagen kann, daß die Haut farblos war. Die Iris der Augen rot, der Kranz dürfte farbig gewesen sein. Am Oberkopf sind die Farben weniger gut erhalten als am Gesicht.

[354]) Nr. 338, Anm. 126.

[355]) Man vergleiche die männlichen Figuren Nr. 77/8, 80 mit den Sirenen Nr. 76, 81 und der Sphinx Nr. 82 (Anm. 130, 133). Dagegen sind die Apollines von Aktium rot (Déonna, Apollons S. 47).

[356]) Anm. 346. — Die reifarchaische Klagefrau Nr. 336, Anm. 126 hat dagegen rotes Haaar.

[357]) Blau-Rot: Typhongiebel: Anm. 352. — Rot-Blau-Grün: Hydragiebel: Anm. 346. — Grün-Rot: Kleiner Tritongiebel: Buschor Nr. 9. — Vgl. Anm. 335.

[358]) Typhongiebel: Anm. 352. — Die Bemalung des Reliefgrundes schwankt in reifarchaischer Zeit zwischen Rot, Blau und Farblos. Hydragiebel (Anm. 346) und Typhongiebel farblos. Ephesos, Br. Mus. Cat. of sculpture vol. 1, pt. 1 B 121 und Satyrrelief (Anm. 352) rot. Einführungsgiebel (Anm. 344) blau. — Vgl. dazu Anm. 347, 378.

stimmten Formen ihrer Kunstwerke noch deutlicher zu Bewußtsein bringen. Diese Malweise ist gleich geeignet die Welt der Menschen zu spiegeln wie die der Dämonen.

Während in Rhodos und Athen eine voll entwickelte „malerische" Farbgebung für Plastiken üblich ist, halten die Handwerker in Korinth und Böotien zäh an alten Bemalungsarten fest. Den primitiven Realismus, den wir an früharchaischen Werken feststellen konnten, finden wir bei der korinthischen Sirene in Berlin wieder[359]). Man braucht nur die Federzeichnung rhodischer Sirenen mit der ihren zu vergleichen, um zu sehen, wie konservativ die korinthischen Tonbildner sind. Die gleiche Flügelzeichnung kehrt bei der Sphinx in Berlin wieder, während der hockende Mann und die Sirene in Paris eine Bemalung zeigen, die an die Haarangäbe bei dem rhodischen Satyrn in Berlin erinnert[360]). Die Köpfe dieser Figuren, ebenso wie die der böotischen Pappaden aus der Entwicklungszeit der reifarchaischen Stiles, die unter korinthischen Einfluß stehen, sind wie früharchaische Köpfe bemalt[361]). Die Leiber dieser böotischen Pappaden aber zeigen eine feine „ornamentale" Verzierung. Doch finden sich hier nicht mehr die alten Gittermuster, mit denen noch korinthische Figuren reifarchaischer Zeit bemalt sind, sondern schöne Palmetten, Lotosblüten, Stern- und Zungenmuster[362]). Bei der stehenden Frauenfigur in Berlin (Abb. 15) macht sich dagegen der rhodische Einfluß, den die plastische Durchbildung ihres Kopfes zeigt, auch in ihrer Bemalung geltend: Der Leib ist ohne Engobe rot bemalt, das Gesicht aber weiß mit roten Lippen und Wangenflecken und schwarzen Augen, eine Bemalung, die wir auch bei den rohen Pappaden wiederfinden[363]). Solche gibt es nebenher immer noch in Athen und Böotien[364]). Die athenischen sind mit gelber und roter Farbe auf Engobe bemalt, die böotischen zunächst — nach korinthischem Vorbild — mit Firnis und Rot, später — wohl unter attischem Einfluß — auf Engobe mit matter schwarzer und roter Farbe.

---

[359]) Nr. 76, Anm. 97. — Rhodische Stücke: Anm. 336.

[360]) Berlin: Nr. 82. — Paris: Nr. 80/1, Anm. 133. — Satyr: Anm. 297.

[361]) Dazu auch die Attasche Nr. 75, deren Arme im roten Gewand tongrundig ausgespart sind, und Sparta Nr. 59. — Pappaden: Nr. 407—414, Anm. 116, 118/9, 122.

[362]) Ältere korinthische Figuren Anm. 307.

[363]) Die älteste dieser Figuren: Nr. 415, ist so bemalt; Nr. 416/7 sind der Bemalung nach jünger: Anm. 126, 373.

[364]) Athen: Anm. 309, reifarchaisch und später Nr. 339—342 (Anm. 126, 164). Bemalung auf Engobe mit viel Gelb und Rot, Körper „ornamental", nur die Köpfe nach dem alten Schema: Haut weiß, Lippen rot, rote Wangenflecke, Haare oder Poloi gelb. — Böotien, firnisbemalt: Ure, Aryballoi 54/5 (a), mattbemalt: seit 580/70: Nr. 418/9.

Kapitel 6: Spätarchaische und frühklassische Zeit.

Spätarchaische Zeit und Zeit der Neubildung.

Die spätarchaische Zeit und die Zeit der Neubildung sollen im Folgenden zusammen behandelt werden, da spätarchaische Bemalungsformen vielfach bis in die vorklassische Zeit hinein bestehen bleiben. In spätarchaischer Zeit tritt eine Lockerung des reifarchaischen Bemalungsschemas ein. Sie ist daher sehr reich an verschiedenartigen Strömungen, die auch hier wieder eine getrennte Behandlung der ionischen Tonfiguren einerseits und der athenischen Terrakotten und Marmorstatuen andererseits notwendig machen, umsomehr als sich die Polychromie der ionischen Werke schon in reifarchaischer Zeit von der attischen wesentlich unterscheidet.

Die ionischen Werke, die uns die spätarchaische und vorklassische Polychromie zeigen könnten, sind recht selten: Außer rhodischen Tonfiguren und Protomen sind die Farbreste am Fries des Siphnierschatzhauses in Delphi und die am kleinen Fries von Ephesos zu berücksichtigen. Bald nach der Mitte des 6. Jahrhunderts setzt die spätarchaische Entwicklung ein, in deren Verlauf durch eine Bereicherung der Farbskala und durch Veränderung der Bemalungsart die strenge reifarchaische Polychromie völlig überwunden wird.

Die älteste Tonfigur, bei der wir eine neue Farbe finden, ist die sitzende Frau in München, deren Haut nicht mehr tongrundig, sondern weiß ist[365]). Die gleiche weiße Hautfarbe zeigen die Frauenprotomen, die um und nach 540 entstanden sind[366]). Bei ihnen ist die Anwendung weißer Farbe nicht auf die nackten Teile beschränkt — da sie fast die ganze Fläche der Protome ausmachen, wäre dies ja auch für die Malarbeit unpraktisch — sondern sie dient gleichzeitig als Engobe, auf der sich die blauen, roten und schwarzen Töne ihres reichen Schmuckes, das Rot der Lippen und die schwarze Augenzeichnung leuchtender und farbenfreudiger abheben als auf dem düsteren Tongrund reifarchaischer Figuren. Auch die rote Farbe der Haare — nur die ältesten Stücke haben noch schwarzes Haar — trägt viel zur Aufhellung ihrer Erscheinung bei. Den

---

[365]) Nr. 159, Anm. 150. — Dazu auch die Frau Nr. 273 und die Sirene Nr. 192 c, in deren Flügelbemalung sich Weiß findet (vgl. dagegen ältere Stücke Nr. 139, 213, Anm. 126). Weiße Reste unter roter Farbe zeigt auch das ephesische Fragment B 116. — In der Verwendung weißer Farbe liegt wohl eine Annäherung an die Marmorpolychromie. Sie geht wahrscheinlich auf attischen Einfluß zurück, obwohl attischer Import erst von etwa 530 an nachzuweisen ist (Nr. 234/5, Anm. 210).

[366]) Nr. 288—299, Anm. 211. — Dazu Böotien Nr. 300—303, bei denen das Blau durch Schwarz ersetzt wird: Anm. 211.

weißen Malgrund, den uns die Protomen zeigen, finden wir in dieser Zeit bei der sitzenden Frauenfigur aus Myrina, sowie bei den rhodischen Figuren in Paris wieder, die aus dem letzten Viertel des 6. Jahrhunderts stammen[367]). Auch bei der Statuette eines Leierspielers in Berlin ist weißer Malgrund verwendet, allerdings nur unter einer Farbe, die ebenfalls erst in dieser Zeit auftritt, unter Rosa[368]). Die Mittelbahn seines roten Chitons ist rosa bemalt. Dieser sanfte Farbenklang Rosa-Rot, der ja in seiner Weichheit von den ernsten oder grellen Farbklängen reifarchaischer Zeit ganz verschieden ist, findet sich bei der schönen Reiterfigur aus Assos wieder, (Abb. 27), die um die Jahrhundertwende entstanden ist[369]). Die Hautfarbe des Reiters ist rosa, sein Haar ist rot. Der größte Teil dieser Figur aber, der Chiton des Reiters und das Pferd sind weiß. Auf dieser großen weißen Fläche treten die bunten Farben Rot und Rosa stark zurück. Die gleiche sparsame Verwendung bunter Farben auf dem weißen Grund, der allein den Grundton der Figur abgibt, finden wir bei zwei rhodischen Frauenfiguren dieser Zeit[370]). Ihre weißen Gewänder haben nur schmale rote oder blaue Säume. Die eine trägt dazu einen weißen Schleier mit rotem Saum, die andere hat einen weißen Polos mit rotem Treppenornament.

Der sanfte, helle Rot-Rosa Klang, den wir beim Leierspieler in Berlin und dem Reiter aus Assos fanden, kehrt bei dem prächtigen Heraklesaryballos wieder, der im frühen 5. Jahrhundert entstanden ist[371]). Seine Haut ist rosa, wie die des Assos-Reiters[372]). Von dem rosa Gesicht heben sich Lippen und Augen in roter Farbe ab. Das Fell des Löwen ist braun, seine Zähne sind weiß. Alle Farben klingen auf dem hellen weißen Grund weich zusammen.

Neben dieser entwickelten vorklassischen Polychromie finden wir aber immer noch Werke, die ohne Engobe in den düsteren Tönen reifarchaischer Zeit bemalt sind. Ein Beispiel dafür ist die Negermaske aus Salamis, deren rote Haut mit den braunen Augenbrauen und dem braunen Haar zusammen den gleichen Farbklang

[367]) Myrina: Nr. 223, Anm. 158. — Paris: Nr. 241/2, Anm. 210. — Blinkenberg notiert Engobe nach 525 generell (Katalogtext Rhodos E). Dazu Nr. 157, 197 h, 211.

[368]) Nr. 171. — Rosa findet sich auch am Stuhl der kleinasiatischen Frauenfigur Nr. 273, Anm. 365, sowie an der Basis der rhodischen Figur Nr. 181.

[369]) Nr. 282, Anm. 218.

[370]) Nr. 202 b, 248.

[371]) Nr. 259, Anm. 220. — Genau so bei der Replik Nr. 260 b. Engobe auch bei Acheloos Nr. 261. — Zu der Bemalung des Löwen vgl. die Löwen aus Ephesos: Br. Mus. Cat. of sculpture vol. 1, pt. 1, S. 68.

[372]) Das gleiche zeigen „Dickbauchdämonen" des späten 6. Jh.: Nr. 222 d.

ergibt, wie der reifarchaische Negerkopf in Heidelberg[373]). Nur seine weißen Augen geben einen hellen Ton hinein.

Im Gegensatz zur reifarchaischen Regel, nach der die Hautfarbe des Mannes rot ist, ist die des Reiters von Assos und des Heraklesaryballos rosa. Die männlichen Figuren des Siphnierfrieses waren wie die weiblichen Gestalten marmorweiß[374]). Die feste Scheidung der Geschlechter wird also in spätarchaischer Zeit aufgegeben. Rote und rosa Töne beherrschen die farbige Erscheinung der vorklassischen Figuren, sofern sie nicht allein durch die weiße Farbe bestimmt wird, auf die nur wenige blaue oder rote Einzelheiten sparsam verteilt sind.

Etwas anders liegen die Dinge in Athen. Schon in der reifarchaischen Zeit fehlt das Grundschema der Bemalung, die verschiedene Hautfarbe der Geschlechter. Vor allem aber finden wir schon unter den Porosskulpturen Figuren, bei denen die Farben gegenüber dem hellen Malgrund auf wenige schmale Borten und Säume zurückgedrängt sind[375]).

Die gleiche Farbgebung zeigt der sitzende Dionysos im Athener Nationalmuseum[376]). Seine Haut ist marmorweiß, der weite Mantel, in den er sich einhüllt, ebenfalls[377]). Nur ganz schmale Säume sind auf den Mantel aufgemalt. Vielleicht war der Mantel wie der einer

---

[373]) Salamis: Nr. 263, Anm. 220. — Heidelberg: Nr. 142, Anm. 313. — Dazu auch die böotischen Figuren unter rhodischem Einfluß, die noch z. T. ohne Engobe bemalt sind: Nr. 416 (vgl. Nr. 415, Anm. 364) mit rosa Haaren, liegender Mann und Satyr Nr. 461/2: Nacktes rosa, die übrigen Figuren dieser Serie (Nr. 458—460, 463/4) sind auf Engobe bemalt, Nacktes meist rosa, dazu einmal roter Mantel und gelegentlich blaue und gelbe Einzelheiten. Nr. 463 hat als Dämon grüne Haare (vgl. den Acheloos Nr. 232, Anm. 334). Ganz ähnlich sind die hockenden Figuren Nr. 465—469 bemalt (Zeitansatz: Anm. 215). — Bei einer kleinen Gruppe rhodischer Tonfiguren spätarchaischer Zeit finden wir gelbe Farbe: Nr. 199—201. Dazu die Protome Nr. 298. Gelb bei den eben genannten Satyrfiguren. In Böotien dringt es unter attischem Einfluß etwa in dieser Zeit (um 540, Nr. 420: Anm. 395) ein, das gleiche Vorbild wird auch in Rhodos wirksam sein, doch setzt sich hier der Gebrauch dieser Farbe nicht durch (Anm. 365).

[374]) Foullies de Delphes 4. 1/2, 93, Tf. 21—23: der Chiton des Herakles und des Poseidon waren rot, ihre Haut unbemalt; auch Haare und Bärte sind durchweg rot. — Der Grund des Frieses war blau, ebenso der des Frieses von Ephesos (Br. Mus. Cat. a. O. S. 68) und der der Giebel von Aigina (Furtwängler 300). Bei diesen drei Werken war der Rahmen des Reliefs rot, vgl. Athen: Anm. 378.

[375]) Geschlechter: Anm. 351—353. — Helle Bemalung: Anm. 350.

[376]) Deltion 1930/1, 119 ff, Abb. 1—9; Anm. 168.

[377]) Die Sandalienriemen sind rot aufgemalt, die Haut also weiß. Das treffen wir wiederholt in vorklassischer Zeit an: Stele Berlin-New-York: AD. 4, 36; Aristokles: Stais 15, Nr. 29; Sabouroff, Anm. 202, 353; Charitenrelief Akropolis Nr. 702, Payne AMS. Tf. 128. 3; Basis aus der themistokleischen Mauer: AA. 1922, 56, Beil. 2; Müller, AA. 1922, 4.

ähnlichen Figur aus dem Kerameikos mit kleinen Streumustern besäht[378]). Dazu kam noch die Farbe der Haare und das reiche Ornament des Sitzes in Rot und Grün. Dieser Farbklang, den wir schon aus reifarchaischer Zeit kennen, nimmt hier dieselbe untergeordnete Stellung ein wie bei den genannten Porosskulpturen. Das Gleiche finden wir bei den Koren, von denen nur zwei der frühesten, die „Peploskore" und die „Antenorkore", hier beschrieben werden sollen[379]). Die Peploskore trägt einen weißen Peplos und darunter einen grünen Chiton, von dem nur am Hals und an den Füßen je ein schmaler Streifen hervorschaut. Über dem Peplos trägt sie einen grünen Gürtel und das Gewandstück ist mit rot-grünen Säumen verziert. Auch blaue Reste fanden sich darauf. Ihr Haar ist nicht mehr schwarz wie bei den Porosskulpturen, sondern rot wie das der genannten ionischen Protomen. Ihre Augen sind gleichfalls mit roter Farbe aufgemalt. Von ihr unterscheidet sich die Antenorkore in einem Punkte. Ihr Mantel ist weiß, ebenso der Unterteil ihres Chitons. Über beide sind kleine rot-grüne Streublumen verteilt und sie sind beide mit bunten Borten verziert[380]). Aber der Oberteil ihres Chitons ist merkwürdigerweise — im Gegensatz zur Bemalung des Unterteiles — rot. Wahrscheinlich haben die Künstler diesen Widerspruch in Kauf genommen, um der weißen Grundfarbe ein möglichst starkes Übergewicht über die bunten Farben zu geben. Nur so läßt sich die Polychromie der Peploskore, des sitzenden Dionysos und der Antenorkore einheitlich erklären[381]). Diese Gewandbehandlung zeigt, wie wenig sich noch die Künstler spätarchaischer Zeit um die genaue Wiedergabe der Wirklichkeit bemühen. Darin empfinden sie noch ganz in archaischer Weise.

Die Bemalung der Antenorkore ist für alle späteren Koren typisch. Wie in der plastischen Durchbildung namentlich der Ge-

[378]) AA. 1934, 228, Abb. 20: Wie beim Dionysos war der Grund zwischen den Beinen des Klappstuhls rot. Roter Reliefgrund ist bei attischen archaischen Stelen üblich: AA. 1922, 171 und AD. 4. 36 und die späten Basenreliefs AA. 1922, 56 Beil. 2. Erst das Charitenrelief Nr. 702, Anm. 377, hat blauen Grund, ebenso die „Akropolis-Reliefs" Anm. 404. Diese Werke stimmen darin mit den vorher genannten ionischen Werken überein, Anm. 374.

[379]) Peploskore: Anm. 171, bunt: Ephem. 1887, Tf. 9 (Furtwängler Aigina, 306). — Antenor: Anm. 172, Studnitzka JdI. 1887, 138 ff., Abb. 141 (das gleiche System zeigt die Kore 680, es ist auf der Tafel Payne, AMS. 54. 2 gut zu erkennen).

[380]) Die verzierte Chitonmittelborte auch bei ionischen Werken reifarchaischer Zeit, Anm. 317.

[381]) Diese Bemalung steht im Widerspruch zu der der Tonfiguren (Pfuhl AM. 1923, 141; Anm. 384). Die Erklärung, die Dickins und Furtwängler (Cat. Akrop. Mus. 40; Aigina 304) dafür geben, ist wohl etwas materialistisch: die Künstler hätten den kostbaren Marmor zur Schau stellen wollen.

wänder verharren sie auch in ihrer Bemalung in einem archaischen Schema[382]). Die Chitone, die meistens blau oder grün sind (die Antenorkore macht darin eine Ausnahme), bilden mit den roten Haaren den aus reifarchaischer Zeit bekannten Zweiklang, der auch in den Streumustern und Borten der weißen Gewänder wiederkehrt. Dazu kommt die typische Augenbemalung mit roter Iris, schwarzer Pupille und schwarzem Umriß und die roten Lippen. Dem Dionysos im Nationalmuseum entspricht in der Bemalung noch der in seinen Mantel gehüllte Kouros von der Akropolis, während der Lyseas ebenso bemalt ist wie die Peploskore, nur daß sein Chiton rot ist[383]). Die spätarchaische Bemalungsweise ist also noch um die Jahrhundertwende üblich. Wir finden sie bei den athenischen Tonfiguren wieder.

Die ältesten von ihnen, die nach der Mitte des 6. Jahrhunderts entstanden sind, unterscheiden sich von den Koren darin, daß bei ihnen nicht der Chiton, sondern der Mantel bunt ist[384]). Das weiße Untergewand — oft statt des Chitons der Koren der Peplos der Athena — ist mit schwarzen Faltenzeichnungen versehen. Die nackten weißen Arme sind vom Gewand durch schwarze Konturen geschieden. Das Gewand erhält vielfach bunte Säume: rot mit weißen Ornamenten (Abb. 22) oder rot und blau, oder auch ganz einfach rot. Bei einfacheren Stücken wird die blaue Farbe durch Schwarz ersetzt. Die Säume und die ähnlich gefärbten Verzierungen der Sessel erscheinen dann rot und schwarz[385]). Von dem weißen Untergewand hebt sich ein leuchtender roter oder blauer Mantel ab, bei den sitzenden Figuren kommt oft ein Schleier hinzu, der blau, rot oder grün ist, bei einfacheren Stücken auch weiß oder schwarz. Die Farbflächen sind bei guten Stücken oft vor der Bemalung schwarz umrissen, ein Zeichen für die Sorgfalt, die auch auf die Bemalung dieser Figuren verwendet wird.

---

[382]) Vgl. hierzu Dickins a. O. 40/1. — Für die Folgezeit haben sie daher eine geringere stilgeschichtliche Bedeutung als die Terrakotten (Anm. 384). — Die wenigen Wandlungen in der Bemalung der Koren werden weiter unten behandelt (Anm. 397).

[383]) Nr. 633: Payne AMS. Tf. 102, S. 46: Ende 6. Jh.. — Lyseas: AA. 1922. 1, Beil. 1.

[384]) Vgl. Anm. 381. Sie kennen daher auch nicht den Widerspruch in der Bemalung des Chitons. Darin offenbart sich der einfache Wirklichkeitssinn, den wir schon oft bei den Tonbildnern feststellen konnten. In diesem Falle macht er sie — wie sich im Folgenden zeigen wird — zu fortschrittlicheren Künstlern, als es die Maler der Koren sind. — Die im Folgenden benutzten Figuren sind: Nr. 344, 347/8, 357, 363, 366, 374/5, 380, Anm. 159, 164.

[385]) Einfacher: Nr. 345/6, 349—351, 364/5, 367—370, Anm. 159, 164, 205. Dazu die böotischen Figuren Nr. 439/40, 442/3, 449. — Ersatz von Blau durch Schwarz: Anm. 324. — An den Verzierungen der Sessel vielfach auch Grün. Die Schemel sind oft blau.

Die Haare dieser Figuren sind wie in reifarchaischer Zeit stets schwarz, nur ganz selten rot[386]). Die Lippen sind meist in dem üblichen helleren Rot bemalt, oft aber tief dunkelrot, zuweilen schwarz. Die Augen sind schwarz gezeichnet und gelegentlich sind die Wimpern säuberlich aufgemalt[387]).

Bis auf die abweichende Verteilung der Gewandfarben und die schwarze Haarfarbe zeigen diese Figuren also die gleiche eigenartige Verbindung des stark vorherrschenden weißen Grundes mit den leuchtend bunten archaischen Zweiklängen in Blau-Rot oder Blau-Grün wie die Koren. Die liegende Hetäre in Berlin ist ein gutes Beispiel dafür[388]). Ihr weißer Leib steht vor dem Blau des Grundes mit dem das Rot des Mäntelchens zusammenklingt. Dazu kommt das Schwarz der Haare.

Auch die dämonische Bedeutung des Blau-Grün Klanges wird noch bei der Bemalung der Aigis benutzt. Eine besonders schöne trägt eine Athenafigur auf einem Relief: Das Innere ist grün, die Außenseite ist mit roten und blauen Schuppen bedeckt[389]). Sonst werden die Schmuckstücke vielfach blau-rot bemalt und einmal ist der Helm der Athena blau mit rotem Rist.

In der Zeit der Neubildung gehen innerhalb dieser Farbgebung bedeutsame Veränderungen vor sich. Das Schema des Figurenaufbaues wird umgekehrt, der Mantel wird weiß, der Chiton bunt, meist rot bemalt[390]). Durch die Möglichkeit, das Farbschema umgekehrt anzuwenden, wird die archaische Malweise aufgelockert. Die Folge ist zunächst eine Bereicherung der Farbgebung. Eine Figur in Berlin, die etwa um 525 entstanden sein muß, steht am Beginn dieser Entwicklung[391]). Ihr Chiton ist grün, darüber hat sie einen weißen Mantel an; beide Gewänder sind mit reichen bunten Säumen verziert. Bei einer ähnlichen Statuette in New-York ist diese Buntheit soweit gesteigert, daß sogar die weiße Grundfarbe der spätarchaischen Figuren ganz verschwindet[392]). Sie hat einen roten Mantel, darunter einen Chiton, dessen Oberteil blau und dessen Unterteil gelb erscheint. Dazu kommen die braunen Haare. Der Dreiklang Rot-

---

[386]) Rot: Nr. 374, 379. — Auch die Protome Nr. 377 hat schwarzes Haar.
[387]) Wimpern: Nr. 348, 377 a.
[388]) Nr. 353, dazu Nr. 354. — Zum blauen Grund Anm. 404.
[389]) Nr. 385: 1340. — Andere Beispiele: Nr. 344, 385: 1322.
[390]) Nr. 371—373; Böotien Nr. 444, 447, Anm. 214, 205: um 500.
[391]) Nr. 358, Anm. 205.
[392]) Nr. 359. — Die schönen Statuetten Nr. 441 und 448 zeigen eine ganz ähnliche reiche Bemalung mit dem gleichen Dreiklang Rot-Gelb-Blau. Auch das mäßige Stück Nr. 445 gehört hierher.

Gelb-Blau kehrt bei der liegenden Hetäre Abb. 19 wieder[393]). Ihre Hautfarbe ist gelb, ihr Mantel blau und ihr Haartuch rot. Gelbe und rote Gewänder tragen auch die Chariten auf dem Marmorrelief der Akropolis[394]). Sie haben rotes und gelbes Haar und heben sich vom leuchtend blauen Grunde ab. Wir sehen an diesen Figuren, daß die Farbe Gelb in der athenischen Tonbildnerei dieses Zeitraums eine neue Bedeutung gewinnt, anders als in Ionien. Vermutlich wird sie aus den schlichten Erzeugnissen der rohen Tonbildnerei aufgenommen worden sein, die neben den guten Tonfiguren seit früharchaischer Zeit einhergehen[395]). Durch das Eindringen dieser Farbe werden die grellen archaischen Farbklänge Rot-Blau und Rot-Grün aufgelöst, neue, weichere treten an ihre Stelle.

Die Hautfarbe der Figuren ändert sich nun oft. Die Hetäre Abb. 19 ist gelb, eine Theseusfigur auf einem um 500 entstandenen Relief ist rosa[396]). Auch die Haarfarbe wechselt zwischen Rot und Gelb. Einige Koren und die Chariten auf dem Relief der Akropolis haben gelbes Haar[397]). Das berühmteste Beispiel ist der „blonde Kopf", zu dem der schöne Jünglingskopf in Berlin (Abb. 18) auch darin ein gutes Seitenstück bildet[398]).

Ohne Zweifel bedeutet die starke Bereicherung der farbigen Erscheinung der Figur, wie sie die eben besprochenen Terrakotten zeigen, eine Durchbrechung des spätarchaischen Bemalungsschemas. In der Art aber, wie die Handwerker an bestimmten Farbklängen festhalten — in diesem Falle Rot-Blau-Gelb — zeigt sich, daß sie noch in archaischem Empfinden befangen sind. Eine zweite Gruppe von Werken, die um die Jahrhundertwende entstanden sind, zeigen dagegen etwas ganz Neues.

---

393) Nr. 356, Anm. 220. — Auch der liegende Herakles Abb. 20, Nr. 355 ist so bemalt: Haut rot, Löwenfell gelb, der Grund blau.

394) Nr. 702, Anm. 377.

395) Anm. 364: Die böotischen Pappaden, die nach 540 entstanden sind und auf athenische Vorbilder zurückgehen, entsprechen den athenischen Stücken auch in der Farbgebung. Sie zeigen auf Engobe die Farben Rot und Gelb: Nr. 423—437, 472. Ihre Bemalung ist roh „ornamental", nur die Köpfe folgen besseren Mustern. Schwarze und rote Haare, rote Augen, Lippen und Wangen sind hier die Regel. Dagegen sind die älteren Handwerkerfiguren, die em ersten Viertel des 5. Jh. entstanden sind (Gruppe 1, Anm. 217) sehr streng bemalt, ganz „malerisch", ohne Engobe, die Männer rot, die Frauen weiß, die Gewänder weiß (nur der Chiton des Reiters Nr. 484 ist blau), Geräte gelb, wenig blaue Einzelheiten. Das erinnert an ionisches wie die Negermaske von Salamis (Nr. 263, Anm. 373).

396) Nr. 382, Anm. 216.

397) Koren: Dickins, Cat. Akrop. Mus. 41, sie stammen alle aus der Zeit um 500, charakteristischer Weise sind es lauter einfache Werke: Anm. 382. — Relief Nr. 702: Anm. 377.

398) Blonder Kopf: Anm. 223. — Berlin: Nr. 362, Anm. 220.

Die Umkehrbarkeit des Bemalungsschemas der Figur hat noch andere Folgen als nur die Bereicherung der Farbigkeit. Das zeigt besonders deutlich eine der frühesten weißgrundigen Schalen, auf der Frauenfiguren erscheinen, die statt in große weiße Gewänder, in gelbe Chitone gehüllt sind, über die sie weiße Mäntelchen geworfen haben. Diese Bemalungsweise erinnert unmittelbar an die der Sitzfigur in Berlin, doch fehlen bezeichnender Weise die reichen bunten Borten[399]). Die Umkehrung dieser Malweise zeigt eine Frauenfigur auf einer gleichzeitigen weißgrundigen Lekythos. Sie trägt über ihrem weißen Chiton einen roten Mantel, eine Verbindung, die ihrerseits wieder an die einfachen Tonfiguren erinnert, bei denen kein Blau vorkommt[400]). So können wir beide Bilder an Spätarchaisches anschließen, und auch die Umkehrbarkeit der Farbklänge finden wir schon in der rhodischen Tonbildnerei reifarchaischer Zeit[401]). Doch handelt es sich dort immer um die Umkehrung feststehender Zweiklänge, der Aufbau der Figur wird dadurch nicht wesentlich berührt Anders in diesem Falle. Hier wechselt der Grundton der ganzen Figur, den die Farbe des größten Gewandes abgibt. Die Figur ist entweder hauptsächlich Weiß oder hauptsächlich Gelb, und es kommt im Wesentlichen nur noch weiße Farbe hinzu. Diese Anschauung wird durch die „Akropolis-Reliefs" bestätigt[402]). Hier sind die Gewänder rot, und es kommen nur wenige Einzelheiten in schwarzer Farbe dazu[403]). Nur dadurch täuschen sie eine reiche Bemalung vor, daß alle Figuren vor dem leuchtend blauen Grunde stehen[404]). Denkt man sie sich aber vom Grunde losgelöst, so sind die Figuren einfarbig, so wie andere ionische, attische und böotische Figuren dieser Zeit einfarbig weiß oder gelb sind[405]). Durch diese Bemalungsweise wird die archaische Polychromie vollständig überwunden.

---

[399]) Schale; Murray, White ath. vases Tf. 18 A, bunt: JHSt. 1887, Tf. 82. — Figur Berlin: Anm. 391.

[400]) Riezler, Lekythen Tf. 1. — Figur, Anm. 385.

[401]) Anm. 314.

[402]) Nr. 381—388, Anm. 212.

[403]) Die bunten Ägiden sind archaische Reste, ebenso der Hauptklang der Reliefs Rot-Blau, der sich an den Aigina Giebeln wiederfindet: Furtwängler, 300/1.

[404]) Die Ränder sind rot, also wie der Siphnierfries, Ephesos, Aigina vgl. Anm. 378.

[405]) Fast ganz weiß sind die böotischen Figuren Nr. 450—454, Anm. 220 und das laufende Mädchen Nr. 455. Ihre weißen Gewänder haben rote Borten, genau wie die eben genannten ionischen Figuren dieser Zeit. — Dazu die Gruppe 2 der böotischen Handwerker (Nr. 498—517, Anm. 217), ohne Engobe, Mann rot, Frau weiß, die großen Gewänder (auch der Männer) weiß, mit schwarzer Zeichnung der Falten, bei den Reitern das Pferd weiß (vgl. Assos: Anm. 372), dazu gelegentlich blauer Chiton und schwarze Säume. Die Tiere gelb oder rot, auch weiß mit gelben Schecken oder rotem Fleck.

Das klarste Bild frühklassischer Farbgebung gewinnen wir aus den weißgrundigen Gefäßen, von denen das Werk des Penthesileamalers eine genügende Auswahl guter Stücke enthält[406]). Sie zeigen deutlich, worauf es den Malern frühklassischer Zeit ankam. Die Figuren tragen entweder einen großen weißen Chiton und darüber zuweilen einen roten Mantel. Solche vorwiegend weiß gekleideten Figuren kennen wir schon aus vorklassischer Zeit. Wir finden sie vielfach unter frühklassischen Protomen und Tonfiguren wieder, von denen nur die stehende Artemisfigur in Bonn (Abb. 25) besonders genannt sei[407]). Ihre Gesichtsfarbe ist gelb, ihr Haar ist braun und ihr weißer Peplos hat am Überfall einen gelben Saum. Die Farbe der Säume wechselt sonst. Wir finden namentlich bei athenischen Figuren dieser Zeit blaue und grüne[408]). Immer aber ist der Grundton der Figur Weiß. Eine Tonfigur, die der Artemis in Bonn sehr ähnlich ist, trägt, wie einzelne Figuren des Penthesileamalers, über ihrem weißen Peplos ein rotes Gewand[409]).

Andere Figuren des Vasenmalers haben zwei weiße Gewänder an oder sie haben nur ein rotes oder gelblich-rotes Kleid mit roten Säumen. Die roten Gewänder erhalten gelegentlich weiße Streumuster. Diese Figuren erscheinen also vorwiegend rot. Dafür bieten zwei ionische Figuren aus Syra und Rhodos gute Beispiele[410]). Die eine von ihnen hat rosa Hautfarbe.

Außer den rot und weiß gewandeten Figuren findet man gelegentlich gelb gekleidete. Das schönste Beispiel dafür ist die auf Abb. 24 wiedergegebene böotische Figur, deren Haut eigentümlicher Weise rot ist[411]). Dazu trägt sie auf braunem Haar einen blauen Schleier. Weitere Beispiele gelb bemalter Figuren finden sich auf den

---

406) Diepolder, Penthesileamaler Tf. 1, 2. 1, 5/6, 11, 2, 12. 1, 19. — Die Reihe ließe sich vermehren. Diese mögen als Beispiele genügen.

407) Nr. 479. Anm. 229. — Dazu die Gruppe 3 der böotischen Handwerker, deren Gewänder rote Säume haben (Anm. 229), ferner: Nr. 477/8, mit rotem Sitz. — Ionisch: Nr. 238 b mit roter Faltenzeichnung und wenig Blau, 248 mit rotem Saum. — Attisch: Nr. 395 mit rotem Saum. — Protomen: Nr. 295 und 299.

408) Frauenbüste Nr. 396 mit rotem Kopftuch, wie Nr. 402, und mit grünem Saum. Nr. 397/8 mit blauem Saum. — Protome Nr. 390 mit blauem Haartuch und böotische Protome Nr. 294 mit blauem Schleier.

409) Nr. 475.

410) Syra: Nr. 239, Anm. 231. — Rhodos Nr. 237. — Auch die böotische Figur Nr. 457, Anm. 210 ist ganz rot gekleidet.

411) Nr. 480, Anm. 241. — Sie ist ohne Engobe bemalt und wirkt altertümlich, ihrer Technik entsprechend. Auch der Gelb-Rot-Blau Klang erinnert an vorklassische Figuren (Anm. 392/3).

melischen Reliefs und vor allem unter den Protomen[412]). Wie die weißen Gewänder erhalten die gelben vielfach rote Faltenzeichnung und Säume aufgemalt.

Für die frühklassische Polychromie ist schließlich der Wechsel in der Bemalung der Haut charakteristisch. Die Frau ist weiß, oft aber auch gelb oder rosa[413]). Unter den rhodischen Tonfiguren kniender Jungen sind manche rot, andere wieder rosa bemalt[414]). Den gleichen Wechsel zeigen die melischen Reliefs[415]). Die Haare und Lippen sind rot aufgemalt.

So zeigen alle Denkmäler frühklassischer bemalter Plastik das gleiche Streben nach einer Malweise, die zugleich möglichst schlicht und möglichst ungezwungen sei. Die Figuren haben nur einen Grundton — Weiß, Rot oder Gelb. Gelegentlich kommt zu dem weißen Gewand noch ein rotes hinzu. Sonst werden bunte Farben nur zur Bereicherung von Einzelheiten verwendet, während das düstere Schwarz möglichst vermieden wird[416]). Dabei behält der Maler aber in der Wahl seiner Töne sowohl für die Hautfarbe wie für Gewänder und Einzelheiten die allergrößte Freiheit. Bestimmte Farbklänge wie in archaischer Zeit finden sich daher nicht mehr. In dem bewußten Streben nach Freiheit, das nur durch den Wunsch nach größter Einfachheit bestimmt wird, spiegelt die frühklassische Polychromie die Geisteshaltung der Künstler dieser Zeit aufs deutlichste wieder.

---

[412]) Jacobsthal, MR. 111, Nr. 97, 96, 10, 34. — Sie sind nach demselben Prinzip bemalt, wie die hier beschriebenen Figuren. Leider geht der farbige Figurenaufbau aus der Zusammenstellung bei Jacobsthal nicht anschaulich hervor (a. O. 110/1). — Protomen: Nr. 297/8, 305, 307, 315/6, meist mit roten Säumen und Faltenzeichnung.

[413]) Frau: gelb: Nr. 479. — rosa: Nr. 237 402 und die Protomen Nr. 294, 297/8, 305, 315 (Abb. 30).

[414]) Mann: rot: Nr. 474, 256, 257 b — rosa: Nr. 255, Protome 311.

[415]) Jacobsthal, MR. 110. — Der Grund der Reliefs ist blau, wie auch der der Reliefs von Xanthos: Br. Mus. Cat. of. sculpture vol. 1, pt. 1, B 287/9, 290 b. Auf einem dieser Reliefs erscheint eine Figur rot, die andere gelb: B 289: um 480. Auch das paßt in das Bild dieser Zeit.

[416]) Falten und Augenzeichnung daher meist rot. — Das Streben nach Einfachheit zeigt sich auch darin, daß die Künstler es vermeiden, eine Figur etwa ganz Grün oder ganz Blau zu kleiden. Diese Farben wurden wohl als zu grell empfunden.

Anhang 1: Zur Technik der Terrakotten.

Summarische Beschreibungen der Technik, in der die figürlichen Terrakotten gemacht sind, findet man in vielen Handbüchern und Museumskatalogen. Die beste Darstellung der Verfahren zur Gewinnung des Tones, zu seiner Reinigung und zur Herstellung einer gleichmäßigen Textur findet man trotz aller neueren Arbeiten über dieses Thema immer noch in dem „Traité des arts céramiques", den der Direktor der Manufactur von Sèvres, Alexandre Brongniart, in der Mitte des vorigen Jahrhunderts herausgebracht hat. Die Abschnitte über die Zubereitung des Tones finden sich auf den Seiten 15 ff., 56 ff., 81—115, 126—135 des ersten Bandes, die Klassifikation der keramischen Erden auf den Seiten 300 ff. und 379 ff. des gleichen Bandes.

Um eine Terrakottenserie herzustellen, bildete der Handwerker zuerst eine Tonfigur, die gebrannt wurde, eine „Patrize". Von ihr nahm er dann Hohlformen ab, „Matrizen". Aus den Matrizen konnte er, wenn auch sie gebrannt waren, serienweise Statuetten oder Reliefs ausformen, die er nach dem Brande bemalte. Zwei Stücke, die aus der gleichen Matrize kommen, sind „Repliken". (Zur Verwendung von Stempeln vgl. Katalogtext Protomen D). Die Figuren können nach der Ausformung aus der Matrize mit einem Holzstäbchen, dem „Modellierstecken", übergangen werden, um die Feinheiten der Form herauszuholen. Besteht die Figur aus mehreren Teilen, die getrennt aus verschiedenen Matrizen genommen sind, so werden diese Teile vor dem Überholen mit dem Modellierstecken zusammengefügt, damit die Nähte auch gleich übergangen werden können. Alsdann werden die Figuren gebrannt.

Wenn die Handwerker die Farben, mit denen sie die Figuren bemalten, nicht direkt auf den Ton auftrugen, bepinselten sie die Stücke mit einer feingeschlemmten, weißen Tonschicht, der „Engobe", wie sie Brongniart nennt (Bd. I, S. 16, 421). Gelegentlich wurde sie, wie Köster bemerkt, durch Eintauchen der Figuren in Tonmilch aufgebracht (Köster, S. 25).

Die Engobe gibt die Grundierung für die Farben ab. Neuere chemische Untersuchungen haben ergeben, daß die Engobe mit Leim am Ton haftet, wenn die Figur nach der Bemalung nicht ein zweites Mal gebrannt wurde (Eibner, Wandmalerei 62). Gelegentlich tritt eine dünne „Tünche" aus geschlemmtem, farbigem Ton an ihre Stelle. Diese wird meist aus dem gleichen Ton hergestellt wie die Figur. Meist ist sie so dünn aufgetragen, daß der Ton der Figur hindurchscheint, und so ungleich, daß sich Schlieren bilden.

Auch die ungebrannten Farben, die entweder auf den Ton oder die Engobe aufgetragen werden, sind mit Leim versetzt: Es sind also

„Tempera-Farben", die ich in dieser Arbeit als „Mattfarben" bezeichnet habe (Eibner, a. O. 62—64). Im Unterschied zu den Brandfarben sind sie gegen Feuchtigkeit empfindlich und daher wenig haltbar.

Die Zusammensetzung der Mattfarben hat schon Brongniart nebenbei beschrieben. Das Rot, das Gelb und das Schwarz sind Erdfarben. Das haben Versuche gezeigt, die der Konservator der Stuttgarter Altertumssammlung, Herr Schierz, mit steinzeitlichen Abschliffen farbiger Erden gemacht hat. Die Farben, die sich so aus verschiedenen bunten Erden herstellen ließen, gleichen denen der griechischen Tonfiguren genau. Die Untersuchungen von Schierz sind noch nicht veröffentlicht (Brongniart Bd. I, S. 562 ff.; Eibner, a. O. 62—64). Das Blau ist eine Glasfritte, wie die Untersuchungen von Rählmann ergeben haben (Farbstoffe S. 17/8). Unter 20- bis 40-facher Vergrößerung ist die Glasfritte leicht am Glitzern der kleinen Körner kenntlich, aus denen sie besteht. Die Erdfarben zeigen dieses Glitzern nicht. Nur die Farbteilchen des Grün, für das mir keine Untersuchungen vorliegen, glitzern ebenso; vielleicht ist auch das Grün eine Glasfritte. Die blaue Farbe der Terrakotten verändert sich nie in Grün wie etwa die Farbe, die in der Marmor- und Porosmalerei archaischer Zeit verwendet wird (Dickins, Cat. 40; Heberdey, Poros 193). (Zu den Spuren des Bindemittels der Glasfritten vgl. Katalogtext Athen E).

Auf die Farben wurde häufig eine gelbliche „Lasur" aufgetragen. Ihren Gebrauch auf attischen Vasen hat Hussong untersucht, und auch Brongniart erwähnt sie (Attische Gefäßkeramik S. 55; Brongniart Bd. I, S. 564). Ihre Zusammensetzung ist nicht bekannt. Die Veränderungen, die die Farben unter dem Einfluß der „Lasur" erfahren, zeigt besonders deutlich der Heraklesaryballos Nr. 259. Sie findet sich schon früher auf den Gewändern der Frauen der Berliner Gruppe Nr. 363. Auf einer Frauenprotome klassischer Zeit scheint sie nur die Gesichtshaut zu bedecken (Nr. 308), ebenso auf einer klassischen athenischen Frauenbüste (Nr. 396). Die Reste sind so spärlich, daß ich bei der Behandlung der Polychromie nicht näher auf die „Lasur" eingehen werde. Da sie auf mattbemalte Terrakotten aufgetragen ist, kann sie nicht gebrannt sein. Das erklärt auch ihre geringe Haltbarkeit auf den Vasen, auf denen sie — wie mir R. Zahn zeigte — schon seit mykenischer Zeit vorkommt.

Anhang 2:

Der Orient und die früharchaische Kunst.

Die hier geäußerte Ansicht, daß die Entstehung des archaischen Stiles auf eine Veränderung des Weltbildes der Griechen zurückzu-

führen sei, bedarf einer besonderen Begründung. Hat sich doch kein geringerer als Payne in genau dem entgegengesetzten Sinne geäußert: „Der neue Stil kam in Griechenland nicht auf als eine Idee: er war eine Lehre, die an eingeführten Werken erlernt war" (PVm. 11). Gegen diesen Satz spricht schon die Tatsache, daß orientalische Einflüsse in der griechischen Kunst sehr viel älter sind als der „orientalisierende" Stil (Kunze, Bronzereliefs 248). Der Orient stand den Griechen also schon zu einer Zeit offen, in der sie das Bedürfnis, ihn im weitesten Maße auf sich wirken zu lassen, noch garnicht verspürten. Das Entscheidende ist, daß sich dieses Bedürfnis erst im 8. Jh. geltend machte. So werden die Einflüsse des Orients zu Symptomen dafür, daß die geistige Einstellung der Griechen zu ihrer Umwelt sich in dieser Zeit verändert hat. Diese geistige Veränderung können wir aber ebensogut an anderen Merkmalen ablesen, die mit orientalischen Einflüssen unmittelbar nichts zu tun haben.

So haben von den Werken spätestgeometrischer Zeit die figürlichen Darstellungen, die im ersten Kapitel behandelt wurden, mit dem Orient nichts gemein. Und gerade sie spielen die größte Rolle bei der Ausbildung des archaischen Stiles. Das gilt auch für andere Darstellungen von Lebewesen, etwa auf den frühesten spartanischen Elfenbeinreliefs (Dawkins, Orthia Tf. 91. 1/2, 92. 1—3; Kunze, a. O. 255) oder auf frühen protokorinthischen Vasen (Payne, PVm. Tf. 9). Von den Darstellungen der kretischen Bronzeschilde haben gerade diejenigen Formen auf die Entwicklung der archaischen Plastik den geringsten Einfluß gehabt, die den orientalischen Vorbildern am nächsten standen. Wirksam war dagegen alles, was sie mit anderen, vom Orient nicht berührten Werken gemeinsam haben: „die chaotische Wirrnis des idäischen Stiles", „die älteren, schwellenden Formen" (Rumpf, griechische Kunst 6; BJ bb. 135, 1930, 81).

Da die Griechen ihre Kunst nicht aus dem Nichts neu geschaffen haben, ist das Ausmaß dessen, was sie vom Orient übernehmen, auf einzelnen Kunstgebieten sehr verschieden. Es ist davon abhängig, wie weit das, was schon vorhanden war, sich den neuen Bedürfnissen anpassen konnte. Am geringsten ist der orientalische Einfluß — wie gesagt — auf die Darstellung der Figur. Hier haben die Griechen ganz von sich aus die neuen Formen gefunden. Die Ornamentik aber, die sie bis dahin pflegten, mußte ihnen nun ganz und gar unzureichend erscheinen. Hier ist der orientalische Einfluß viel stärker. Ähnlich steht es mit der Darstellung wilder Fabelwesen, Löwen, Panther, Sphingen, und nicht zuletzt mit der Darstellung der Götter. Hier ist die Veränderung des Weltbildes am handgreiflichsten. Man stellt solche Fabelwesen in dieser Zahl eben erst dann dar, wenn man sie um sich her erlebt. Und man formt das

Bild des Gottes erst, wenn man ihn sieht. Diese Erscheinungen mögen aber hier nur angedeutet bleiben, da sie nicht in den Bereich dieser Arbeit gehören. Es genügt zu erkennen, daß die Griechen den Orient nur insoweit zum Vorbild nehmen, als sie seiner bedürfen, um ihre Welt darzustellen.

Auch in formaler und technischer Hinsicht muß man die orientalischen Einflüsse in diesem Sinne begreifen. Wenige Beispiele mögen genügen, um dies zu zeigen. Ein Musterbeispiel dafür, wie der Orient bei der Verfestigung der spätestgeometrischen Stilformen mitgewirkt hat, ist die Durchbildung des Löwenkopfes (Kunze, Bronzereliefs 187). Am Tonkopf von der Akropolis von Sparta konnten wir sehen, in welcher Weise man sich orientalischer Formen bediente, um dem eigenen Stil Festigkeit zu verleihen (Nr. 53: Text, Anm. 46). Auch der Eunuch und die Spinnerin von Ephesos gehören hierher (Hogarth, Ephesus Tf. 24. 1/7; Kunze, a. O. 258). Sie haben, um eine Einzelheit zu nennen, noch die in spätestgeometrischer Zeit häufige eingestochene Pupille (Text, Anm. 36), jedoch ihre Masse, ihre Haltung verdanken sie dem orientalischen Vorbild (Beazley, Greek sculpture Abb. 9/10).

Was im besonderen die Tonbildnerei angeht, so hat sie dem Orient zwei wichtige Neuerungen abgesehen: die matte Farbe und die Matrize. Obwohl im Zusammenhang der plastischen Entwicklung die Matrize wichtiger ist, sei doch die Mattfarbe vorweg behandelt. Ihre Herkunft ist nämlich ganz sicher auszumachen. Die frühesten mattbemalten griechischen Werke sind die kretischen Pithoi (Nr. 38—50). Payne hat gezeigt, wie eng sie mit der kyprischen Keramik zusammenhängen (BSA. 29, 277—80). Kypros ist die einzige Stelle in der Aegaeis, wo im frühen ersten Jahrtausend die Mattfarbe bekannt war; sie kam aus Mesopotamien dorthin. Sonst benutzten die Töpfer in der aegaeischen Welt Brandfarben. Und nicht nur die Mattfarbe selbst ist kyprischen Ursprungs, sondern auch die Skala Schwarz-Rot auf dem Grund, die sich von Kypros aus nach Kreta und Rhodos verbreitet hat (Funde kyprischer Tonfiguren in Vroulia: Kinch 12/3, Nr. 1, und Lindos: Blinkenberg Nr. 1941—93; vgl. Winter, Einl. 52). Sehr viel weniger deutlich ist die Herkunft der Matrize. Hier sind wir ganz auf allgemeine Schlüsse angewiesen. In Mesopotamien ist die Matrize seit Urzeiten ein geläufiges Hilfsmittel zur Herstellung von Tonfiguren und Tonreliefs, von großen architektonischen Wandverkleidungen bis herab zu kleinen Votiven (KiB. 54 bunte Tf., 55. 9/10, 64. 4/5. — Heuzey Tf. 1, S. 4, 10, 126 ff. pass., 216. — Koldewey, Babylon 271. — Köster 18). In der aegaeischen Welt ist sie dagegen im frühen ersten Jahrtausend ganz unbekannt. Wir haben gesehen, daß sich die Einführung der Matrize

notwendigerweise aus der Entwicklung des plastischen Stiles der griechischen Tonbildnerei ergab, daß also der neue Stil neue Mittel zu seiner Durchbildung forderte. Und diese Mittel, nicht den Stil, holten sich die Griechen aus dem Orient.

Charakteristisch für die Einstellung der Griechen zu ihren Vorbildern ist schließlich auch der Ort, wo sie sie herholen, und die Dauer der Zeit, während der sie sich ihrer bedienen. Hier sei nur auf die großen Zusammenhänge hingewiesen. In früharchaischer Zeit sind ihre Quellen Mesopotamien, Syrien, Phönikien. Das wenige ägyptische in ihrer Kunst stammt aus Phönikien. In der Blütezeit der früharchaischen Kunst entfernen sie sich ganz von diesen Vorbildern und kehren auch nicht mehr zu ihnen zurück. Als sie aber dem reifarchaischen Stil Gestalt geben wollen, da wenden sie sich nach Ägypten. Die Gestalt des Kouros ist in Anlehnung an ägyptische Werke entwickelt (vgl. Text, Anm. 115) und die reifarchaische Kunst Ioniens ist voll von Anklängen an Bildwerke der saïtischen Epoche. Wo die Griechen aber auch ihre Vorbilder suchen mögen, immer ist bei ihnen zuerst die Stilidee vorhanden, das neue Bild, das nach Gestaltung drängt. Für die griechische Kunst gilt in ganz besonderem Maße der Satz Dagobert Freys: „So wird uns das, was wir Einfluß nennen, zum Ausdruck der Auseinandersetzung des Individuums — der Persönlichkeit oder des Volkes — mit den historischen Gegebenheiten der Umwelt" (Wiener Jahrb. f. Kunstgeschichte, 1921/2, S. 95). Diese Grundeinstellung des Griechen zu seiner Umwelt ist es ja gerade, die ihn von anderen Völkern — etwa den Phönikern — unterscheidet. Für diese ist ein Stil eine geduldig wiederholte Lehre, für den Griechen eine aus dem Inneren geborene Idee.

Anhang 3:

Nach der hier dargelegten Ansicht erreicht die ionische Kunst in reifarchaischer Zeit ihre eigentliche Blüte. Eine Bestätigung dafür ist die Tatsache, daß sie um die Wende vom ersten zum zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts einen starken Einfluß auf die Kunst anderer griechischer Landschaften auszuüben beginnt, unter denen Athen an erster Stelle steht. Es ist kein Zufall, daß gerade im Jahrzehnt 580/70 zwei oder drei ionische Weihungen auf der Akropolis aufgestellt werden: Die beiden „naxischen Koren" (Payne, AMS. 12/3, Tf. 18—20) und vielleicht auch ein Dreifuß (Payne, a. O. Tf. 21). Damit ist die Verbindung zwischen Ionien und Athen geschaffen, aus der heraus die Bildung der Sphingen Nr. 630/2 (Text, Anm. 126, 135) zu erklären ist, die im Laufe des dritten Jahrhundert-

viertels entstanden sein müssen (vgl. auch das zum Kalbträger bemerkte: Anm. 124). Daß diese Sphingen mit ionischen Werken eng zusammenhängen müssen, hatte schon Dickins angenommen, ohne seinen Standpunkt näher zu begründen (Cat. Akrop. Mus. vol. 1, Nr. 630/2). Die rhodischen Einflüsse, die sich um diese Zeit in der attischen und böotischen Tonbildnerei geltend machen (Anm. 126) bestätigen diese Annahme, nicht zuletzt auch die Tatsache, daß zur gleichen Zeit die kretische Tonbildnerei der rhodischen erliegt (Anm. 120, Zur Rolle der Farbgebung in diesem Zusammenhange: Anm. 349). Von diesem Standpunkt aus gesehen, erscheint der ionische „Einfluß" auf die Koren als die natürliche Fortsetzung einer schon bestehenden Verbindung (auch Payne — a. O. 16/7, 55 ff. — vermag ihn nicht besser zu begründen, als dies bisher schon geschehen war). Der ionische Chiton war schon lange bekannt. Das älteste Beispiel ist die Berliner stehende Göttin (Anm. 124). Die „naxischen Koren" standen für alle sichtbar auf der Burg. Kein Wunder, daß diese einmal bekannte Form in spätarchaischer Zeit die gleiche Entwicklung durchmacht, wie in anderen Landschaften auch. Wir sind also nicht gezwungen, nach der Mitte des 6. Jahrhunderts einen neuen Einstrom ionischer Formen in die attische Kunst anzunehmen (ein kleiner Zug, wie die von allem ionischen Einfluß völlig freie Technik der spätarchaischen Tonfiguren des Festlandes (Anm. 159, 174) wird uns sogar davon zurückhalten — dazu Kunze AM. 1934, 117, ff.). Damit sollen die engen Zusammenhänge, die in spätarchaischer Zeit Athen und Ionien verbinden, nicht geleugnet werden. Die Verwendung von parischem Marmor gehört so gut hierher wie das Eindringen des ionischen Tempels und nicht zuletzt die Freundschaft der Tyrannen, aus der sich das Überhandnehmen der ionischen Mode erklären wird (Payne a. O. 56, Anm. 1). Doch stellt alles dieses keinen neuen Einfluß dar. Diese Beziehungen gehen sehr in die Breite, bleiben aber dafür umso mehr an der Oberfläche. Beweis dafür ist, daß die spätarchaische künstlerische Entwicklung in Athen anders verläuft als in Ionien. Die athenischen Künstler brauchen die ionische Kunst keineswegs, um ihren Bildern Gestalt zu geben (Anm. 177, 189, 209). Der Auflösung der plastischen Substanz, die wir an ionischen Werken des 3. und beginnenden letzten Viertels des 6. Jahrhunderts beobachten können (Anm. 177, 210), steht in Athen die Herausbildung neuer plastischer Formen gegenüber, die im gleichen Zeitabschnitt von der beginnenden Zergliederung des Figurenblockes bei der Kore in Lyon (Anm. 170) über die effektvolle und zierliche Auflösung bei der Kore 682 (Anm. 172) zum neuen Zusammenschluß der Einzelformen bei den Koren 670 und 672 (Payne, AMS. Tf. 65—69) führt. Dabei ist entscheidend,

daß für keinen Korenkopf dieser Zeit genaue Parallelen in der ionischen Kunst zu finden sind, wie denn überhaupt die ionischen Werke spätarchaischer Zeit sehr selten sind (Payne a. O. 57, 55 Anm. 3. — Buschor, Standbilder 37. — Zu dem Material bei Payne auch die Koren von Kyrene: Notiziario archeoligico 1, 186—189; sie hängen eng mit tarentinischen Werken zusammen: vgl. die kleine Kore aus Tarent in Berlin: Kurze Beschreibung Nr. 578). Vielmehr spricht der Ausdrucksgehalt der Koren, verglichen mit dem der ionischen Köpfe, die wir kennen (Anm. 165/6, 189), entschieden gegen einen ionischen Einfluß auf die athenische Kunst spätarchaischer Zeit (über die Verwendbarkeit der Einzelformen zur Beurteilung eines Landschaftsstiles vgl. Anm. 89). Auch muß man versuchen, das Wesen des attischen Stiles aus dem Geist zu begreifen, von dem die Kunstwerke zeugen. Alle Korenköpfe fügen sich ihrem Ausdruck nach in die attische Tradition, die durch die Sphinx vom Kerameikos (Anm. 92), die Kouroi vom Dipylon und von Sounion (Anm. 115) und den Tonkopf in Berlin (Anm. 126, 130) durch ein Jahrhundert griechischer Kunst hindurch bezeugt ist. Die letzten Glieder dieser Tradition sind in archaischer Zeit die Peploskore (Anm. 171) so gut wie die Kore 682 und die Antenorkore (Anm. 172). Von hier aus führt ein gerader Weg zum Menschenbild des strengen Stils.

Die Zeit, in der die ionische Kunst auf die attische den tiefsten künstlerischen Einfluß ausübt, ist demnach das 2. und der Anfang des dritten Viertels des 6. Jahrhunderts, die Zeit also, in der sie selbst in voller Blüte steht. Wie die kretische Kunst zur Zeit ihrer höchsten Entfaltung auf die griechischen Künstler einen tiefen Eindruck gemacht hat, so hat auch die ionische Kunst zu ihrer Zeit die Künstler Athens und anderer Landschaften in ihren Bann gezogen. Sobald in dieser Kunst aber die ersten Anzeichen der Zersetzung auftauchten, verlor sie für die Künstler ihre Anziehungskraft. Umso größer wird ihre modische — zum Teil durch Vorgänge im Staatsleben bedingte — Wirkung. Die Künstler aber gehen ihre eigenen Wege, indem sie das äußere Programm in ihrer Weise umformen. Und alsbald kehrte sich die Wirkung um: Die Ionier lernen von den Athenern, und nur im böotischen Hinterland dauern die ionischen Einflüsse bis ans Ende des 6. Jahrhunderts an (Anm. 210, 220, 365; Kunze a. O. 119/20. — Böotien: Anm. 215).

Katalog

Kreta.

Figuren.

Einteilung: A (1— 4) Handgemacht.
B (5—10) Früheste Figuren und Reliefs aus Matrizen.
C (11—27) Früharchaische Figuren und Reliefs.
D (28—37) Reifarchaische Figuren und Reliefs.

Die Terrakotten sind als kretisch zu bezeichnen auf Grund der Fundorte. Werkstätten sind vorab nicht zu unterscheiden. Es fanden sich aber Stücke, die sehr wahrscheinlich aus den gleichen Matrizen kommen, an verschiedenen Orten Mittelkretas (vgl. etwa zu 15, 19, 26). Es sind dies vor allem: Praisos, Lato und Anavlochos.

Älteste Grabungen in Praisos durch F. Halbherr. Er fand vor allem Reliefs. Viele von ihnen in europäischen und amerikanischen Sammlungen, einiges hat H. publiziert (AJA. 1901). Zweite Grabung durch J. Demargne. Einige wenige von ihm gefundene Reliefs konnte ich im Louvre untersuchen. D. hat als einziger die Technik und die Bemalung der Reliefs näher beschrieben (BCH. 1902). Der größte Teil der Funde von Praisos liegt unpubliziert im Museum von Iraklion. — Lato und Anavlochos: Ausgrabungen von P. Demargne, die Funde im Museum von Iraklion, publiziert vom Ausgräber (BCH. 1929, 1931).

Dazu kommen Stücke aus folgenden Grabungen: Italienische Grabungen in Afrati, die Funde in Iraklion, publiziert von D. Levi (ASAthene 10—12); Grabungen von Arkhanes (18), unpubliziert; englische Grabungen in der Dictäischen Grotte (10) und in Knossos (20), beide publiziert (Hogarth, BSA. 6; Hartley, BSA. 31). Nr. 37 stammt vielleicht aus Prinià, bisher unpubliziert.

Mittelkretisch sind ferner Nr. 15, 19, 22/3, 25, 33, da sich ganz ähnliche Stücke in Praisos, Lato und an anderen Orten fanden. Aus stilistischen Gründen sind als kretisch anzusehen Nr. 14, 16/7. Sie tragen auch die Herkunftsbezeichnung Kreta, ebenso der Aryballos 19 A. Das Relief Nr. 11 stammt aus Tarent, die Matrize war wohl aus Kreta importiert. Vielleicht ist auch die Matrize des Reliefs mit dem Pflanzengott Nr. 68 aus Kreta nach Argos und Korinth exportiert worden (vgl. Text, Anm. 62).

Die älteste Bearbeitung kretischer Fundstücke ist die von L. Mariani (MonAnt. 6). Sie verdient des Reliefs Nr. 34 wegen aus der Vergessenheit hervorgezogen zu werden. Bis heute ist sie neben dem genannten Artikel von Halbherr die einzige Stelle, wo man auch von späteren kretischen Tonfiguren des 6. und 5. Jh. einen Eindruck gewinnen kann. — Neuerdings hat E. H. Dohan die in amerikanischen Sammlungen befindlichen früharchaischen Terrakotten sorgfältig zusammengestellt. Sie hat auch die

Bestände der wichtigsten europäischen Sammlungen mit berücksichtigt (MetrMusSt. 3). — Zuletzt hat Jenkins über die „dädalisch"-kretischen Köpfe geschrieben (Dedalica). Er hat als wichtigstes Stück Nr. 18 zum ersten Male abgebildet und beschrieben.

Keines der hier aufgeführten Stücke ist aus dem Fundzusammenhang heraus genau datiert. Die Datierung der Stücke aus Afrati (Nr. 2 a/b) ist sehr vag. Die Chronologie muß daher ganz aus dem Stilvergleich gewonnen werden.

Technik: Die Figuren sind durchweg massiv, aus freier Hand modelliert oder mit Hilfe einer einzigen Matrize für die Vorderseite hergestellt. Hohl ist nur der reifarchaische Kopf Nr. 37. Hervorzuheben sind die Gefäße Nr. 18 und 19 A. Die Technik von 18 ist — nach der Beschreibung von Jenkins — völlig singulär. Die von 19 A entspricht genau derjenigen der korinthischen plastischen Vasen, bei denen der Kopf aus einer Matrize kommt (Nr. 66 ff.). — Die Reliefs kommen aus einer Matrize, sind hinten mit den Fingern glatt gestrichen und haben Löcher zum Aufhängen (kaum zum Annageln, dazu sind die Rückseiten zu ungleich: vgl. Jacobsthal, MR. 107 ff.). Die Ränder sind nicht nachgearbeitet und zuweilen ist das ganze Relief krumm (z. B. 6). J. Demargne beobachtete, daß die Reliefs gelegentlich aus zwei verschiedenen Tonschichten hergestellt worden sind (a. O. 572). — Weder bei Figuren noch bei Reliefs, die aus Matrizen kommen, konnte ich irgendwelche Arbeit mit dem Modellierstecken finden. Nur bei der Kopfvase 18 sind die Haare mit dem Stecken bearbeitet und bei dem Kopf des Aryballos 19 A ist das ganze Gesicht aufs feinste und geschickteste übergangen. Vielleicht ist auch die Haarzeichnung von 14 eingeritzt. Sonst scheint Steckenarbeit nur bei spätestgeometrischen und ältesten früharchaischen Stücken vorzukommen (z. B. 4 a, 5 a), bei handgemachten Stücken ist sie eine Selbstverständlichkeit.

Die Farben liegen meistens direkt auf dem Ton. Engobe fand ich nur bei 28, J. Demargne fand sie häufiger (a. O. 572). Die Vase Nr. 18 zeigt eine feste weiße Engobe. Als Farben scheinen Mattfarben schon an spätestgeometrischen Figuren aus Lato und Anavlochos vorzukommen (1 c/e, 4 c/e). Die Farben sind Schwarz und Rot. Das Schwarz erscheint gelegentlich bläulich, wie an den bunten Vasen aus Knossos (s. u.). Rot ist häufiger, namentlich in späterer Zeit. Die Stücke, die ich untersuchen konnte, zeigen davon nur noch winzige Spuren. Da der Ton rote Einsprengungen enthält, ist es aber auch bei größter Vorsicht nicht immer möglich zu sagen, ob das Rot aufgemalt ist oder nicht. Die Farben sind im Allgemeinen sehr schlecht erhalten. Über die Art der Bemalung läßt sich daher nichts aussagen.

Brandmalerei mit oder ohne Engobe, nur mit Firnis bei 2 a/b, 12/3, 19 A, 20; bei 24 Firnis und Rot. Bei 36 etwas Firnis nur an der Standfläche, also vielleicht ein zufälliger Klecks.

Vasen.

Eingeordnet unter E (38—50).

Fundort durchweg Knossos. Sie kommen wohl alle aus der gleichen Werkstatt. Bearbeitet und publiziert von Payne (BSA. 29), Nachträge von Hartley (BSA. 31). Datierung durch die Fundumstände in die erste Hälfte des 7. Jh. Einen terminus ante gibt die spätprotokorinthische Kanne, die mit ihnen zusammengefunden wurde (Payne Nc. Nr. 42). Bemalung mit Matt-

farben, Rot und Schwarz, das so sehr ins Bläuliche hinüberwechselt, daß es Payne als „indigo" bezeichnet, auf Engobe (nur 40 ohne). Nur auf den spätesten Stücken etwas Gelb (48). Ausnahmsweise gebrannte Farben bei Nr. 50: statt Gelb verdünnter Firnis. Diese Vasen sind umso wichtiger, als die Bemalung recht gut erhalten ist. Sie sind die einzigen Denkmäler, die uns die Anfänge des früharchaischen Stiles in der Polychromie zeigen.

Nach der Behandlung des Ornamentes lassen sie sich in drei Gruppen teilen, die zeitlich aufeinander folgen müssen. Die frühesten Stücke sind die Pithoi Nr. 38. Das Ornament ist rein linear und umzieht das Gefäß wie ein Netz. Die Gruppe von Mann und Frau auf 38a läßt sich sehr gut mit den spätestgeometrischen Reliefs Nr. 6—8 vergleichen: die riesigen Augen, die unsicheren, schwebenden Bewegungen sind die gleichen. Die Stücke stammen also aus dem Ende des 8. Jh. (Payne BSA. 29, 283; Dohan 212). Es folgt die Gruppe Nr. 40—42. In umlaufenden Bändern ist ein reiches Pflanzenornament über die Gefäße verteilt. Die Linien sind ungebunden, weich, die Kurven zuweilen etwas dickflüssig. Diese Art zu zeichnen läßt sich am besten mit protokorinthischen Ornamenten des frühen 7. Jh. vergleichen (Payne PVm. Tf. 9/10). Ähnlich wie in der protokorinthischen Keramik wechselt diese weiche, freie Art zu zeichnen plötzlich in eine schneidend klare, sehr präzise Linienführung um (Nr. 45—48). Diese späte Gruppe dürfte demnach ins 2. Viertel des 7. Jh. gehören (vgl. etwa Payne, a. O. Tf. 13/4: um 675). Hier sind die Ornamentbänder klar voneinander geschieden und in metopenartige Felder unterteilt. In diesen Feldern befindet sich das Ornament: Gegenüber dem der mittleren Gruppe ist es in der Konzeption großartiger, sicherer und klarer in der Zeichnung. Es entspricht stilistisch reifen früharchaischen Zeichnungen wie der Sphinx und dem Löwen auf dem Greifenkessel von Afrati (Nr. 12).

A. Handgemacht.

1 Alle Iraklion, Museum.

a) Stehender Mann. — Fo. Lato. — BCH. 1929, 406 Nr. 57, Abb. 17, Tf. 29. 1.

b) Frau. — Fo. Lato. — BCH. 1929, 385 Nr. 8, Tf. 24. 3.

c) Sitzender Mann. — Fo. Lato. — BCH. 1929, 408 Nr. 59, Tf. 28. 3. — Schwarz-bläuliche Reste.

d) Kopf. — Fo. Anavlochos. — BCH. 1931, 394 Nr. 33, Abb. 30.

e) Kriegerkopf. — Fo. Lato. — BCH. 1929, 410 Nr. 64, Tf. 28. 2, Abb. 23 c. — Schwarze Farbe.

2 Iraklion, Museum. — Fo. Afrati.

a) Leierspieler. — AnnLiv. 12, Tf. 4. — ASAthene 10—12, 280, Abb. 355 a. — Aus tomba R, frühe Schicht: geometrisch — frühorientalisierend. — E., Zeichnung F..

b) Klagefrau. — AnnLiv. 12, Tf. 4. — ASAthene 10—12, 196 (453, 612), Abb. 217 a/b: aus forno 3. — E., Zeichnung F..

3 Iraklion, Museum. — Männerkopf. — Fo. Anavlochos.
BCH. 1931, 394 Nr. 35, Tf. 14. 1.

4 Alle Iraklion, Museum.
a) Kopf. — Fo. Lato. — BCH. 1929, 404 Nr. 49, Tf. 27. 8. — Augen eingestochen, Haare Ritzzeichnung.
b) Kopf. — Fo. Lato. — BCH. 1929, 412 Nr. 66, Tf. 28. 5, Abb. 23 b.
c) Köpfe. — Fo. Lato. — BCH. 1929, 412 Nr. 68—70, Tf. 28. 7/8, 10. — Mit einem Zapfen am Leib befestigt, also wohl Matrize. — Reste schwarzer Farbe.
d) Stehende Frau. — Fo. Lato. — BCH. 1929, 385 Nr. 7, Tf. 24. 4.
e) Stehende Frau. — Fo. Lato. — BCH. 1929, 411 Nr. 65, Tf. 28. 4. — Reste schwarzer Farbe.

B. Früheste Figuren und Reliefs aus Matrizen.

5 Alle Iraklion, Museum.
a) Stehende Männer. — Fo. Lato. — BCH. 1929, 386 Nr. 9/10, Tf. 24. 5/6.
b) Kopf. — Fo. Lato. — BCH. 1929, 403 Nr. 45, Tf. 27. 2. — Schwarze Haarzeichnung. Haarritzung an der Stirn.
c) Kopf. — Fo. Lato. — BCH. 1929, 404 Nr. 50, Tf. 27. 7.
d) Kopf. — Fo. Lato. — BCH. 1929, 403 Nr. 46, Tf. 27. 1. — Im Haar rote Farbe.
e) Stehende Frau. — Fo. Lato. — BCH. 1929, 402 Nr. 42, Tf. 25. 2.
f) Nackte Frau. — Fo. Lato. — BCH. 1929, 402 Nr. 43, Tf. 25. 4.

6*Paris, Louvre AM 843. — Relief: Stehender Mann. — Fo. Praisos. BCH. 1902, 572 Nr. 1, Abb. 1. — Dohan Abb. 5. Vielleicht einige rote Spuren. — h. 12. 8.

7 New-York, Metropolitan Mus. — Reliefs: Krieger mit Helm und Schild. — Fo. Praisos. AJA. 1901, 390, Abb. 19. — Dohan 212 Anm. 9, Abb. 1/2. — Zwei verschiedene Matrizen.

8 New-York, Metropolitan Mus. — Reliefs: Krieger mit Widderkopfschild. — Fo. Praisos. Dohan 212/4, Abb. 4/7.

9 Iraklion, Museum. — Relief: Herr der Tiere. — Fo. Lato. BCH. 1929, 422 Nr. 96—98, Tf. 30. 1/3, Abb. 35. Nr. 96 ist die Matrize zu 97/8.

10 Iraklion, Museum Inv. 2786. — Kopf. — Fo. Dictaeische Grotte. — BSA. 6, 106 Abb. 37. 4. — Jenkins 30, Tf. 2. 5.

C. Früharchaische Figuren und Reliefs.

11*Privatbesitz. — Relief: Theseus und Ariadne. — Fo. Tarent. Antike Plastik 113, Abb. 1. — Salis, Theseus und Ariadne Abb. 1. — Dazu ein Stück in Brüssel: Musée du centenaire A 1424, Ph. archäologisches Institut Marburg 2312. Eine Matrize, verrutschter Ausdruck. — Keine Farbe.

12 Iraklion, Museum. — Krater mit Greifenköpfen. — Fo. Afrati.
AnnLiv. 12, Tf. 5 b. — ASAthene 10—12, 323 (528), Abb. 420 a—d.
Greifen wohl aus Matrizen. — Verbindung von Plastik und F-malerei wie bei 13. — E., alle Zeichnung F..

13 Iraklion, Museum. — Situla mit Herrin der Tiere. — Fo. Afrati.
AnnLiv. 12, Tf. 5 c. — ASAthene 10—12, 330, Abb. 431. — Antike 8, 174, Abb. 6.
Kopfmatrize. — Vgl. zu 12, gleiche Technik.

14 Slg. Hawes. — Männlicher Kopf. — „Aus Kreta".
Dohan Abb. 16. — Jenkins 25, Tf. 1. 5. — Kopfmatrize.

15*Paris, Louvre AM 1696. — Relief: Sphinx. — Fo. Kreta.
BCH. 1929, 420. — BCH. 1930, 204, Abb. 1. — Dohan Abb. 34.
Ähnliche Stücke: Fo. Lato: Poulsen 149 Nr. 45, Abb. 173 = PNc. Tf. 47. 1; BCH. 1929, 420 Nr. 95, Abb. 34 (11 Exemplare). — Fo. Anavlochos: BCH. 1931, 402 Nr. 60, Abb. 33.
Rote Spuren ohne E. — h. 8. 0.

16*Paris, Louvre AM 997. — Kopf. — Aus Kreta.
Dohan Abb. 19. — BSA. 31, 106/7, Abb. 32. — Jenkins 52, Tf. 7. 6.
Kopfmatrize. — Ohne E. am Nackten und am Haar rot. — h. 8. 4.

17 Boston, Museum of fine arts Acc. Nr. 26. 286. — Männlicher Kopf. — „Aus Kreta".
Dohan Abb. 17. — Mitteilung Hanfmann.
Kopfmatrize. — Keine Farbe erhalten.

18 Iraklion, Museum Inv. 6839. — Kopfvase. — Fo. Arkhanes.
Jenkins 46 Anm. 4, Tf. 6. 1/a. — Hinweis und großes Photos verdanke ich der Güte von E. Kunze.
Gefäß gedreht, dann das Gesicht aus einer Matrize ausgedrückt. — Starke weiße E. — h. 27. 0.

19*Paris, Louvre AM 1698. — Relief: Stehende Frau. — Aus Kreta.
V. Müller Abb. 333. — PNc. 233, Tf. 47. 2. — BSA. 31, 106, Abb. 31 rechts. — BCH. 1931, Tf. 15. 1.
Ähnliche Stücke: Fo. Lato: ASAthene 10—12, 537, Abb. 607; BCH. 1929, 390 Nr. 17—20, Tf. 25. 1, Abb. 8/9. — Fo. Anavlochos: BCH. 1931, 396 Nr. 45—47, Tf. 15. 2/3.
Keine Farbe erhalten. — h. 23. 7.

19A*Berlin, Antiquarium F 307. — Aryballos mit Frauenkopf. — Kreta.
Neugebauer 17/8, Tf. 10. — Jenkins Tf. 6. 6.
Kopfmatrize, Ausguß innen ganz glatt. Mit dem Modellierstecken völlig übergangen.
Nacktes Tongrund. Augenzeichnung und Haare F. — Kinn-Haaransatz an der Stirn 1. 05.

20 Iraklion, Museum. — Kopf. — Fo. Knossos.
BSA. 31, 106 Abb. 31 links. — Jenkins 33, Tf. 4. 5.
Kopfmatrize. — Wohl von einer Vase. — Firnisbemalt.

21*Paris, Louvre AM 844. — Relief: Schreitender Mann. — Fo. Praisos. BCH. 1902, 575 Nr. 4. — Dohan Abb. 10.
Genaue Replik im Louvre CA 448. — Ähnliche Stücke: Fo. Praisos: AJA. 1901, Tf. 12. 1/2. — Poulsen 148 Nr. 44, Abb. 172.
Überall ohne E. rote Reste.

22*Berlin, Antiquarium TC 8431. — Relief: Schreitender Mann. — Aus Kreta.
Bossert, Altkreta Abb. 114. — Dohan 215 Anm. 30. — Neg. d. Mus. 804.
Replik von Nr. 21. — Spuren Rot an Gewand und Kopf. — h. 13. 5.

23*Bonn, akad. Kunstmus. D 598. — Relief: Stehender Mann.
Dohan Abb. 10—12.
Winzige rote Spuren am Gewand.

24 Iraklion, Museum. — Frauenkopf von einem Gefäß. — Fo. Afrati wie 2 b.
ASAthene 10—12, 197, Abb. 218. — Vgl. PNc. Nr. 669: 625—600.
Am Ring, aus dem der Kopf schaut, F..-Haare rot.

25*Paris, Louvre AM 998. — Stehende Frau. — Aus Kreta.
Vgl. Dohan Abb. 25; V. Müller Abb. 347.
Ähnliche Stücke: Fo. Lato: BCH. 1929, 394 Nr. 21—24, Abb. 10.
Ohne E. rot an Gesicht, Haaren und Armen. — h. 15. 1.

26 Paris, Louvre. — Relief: Gruppe von Mann und Frau. — Fo. Praisos. BCH. 1902, 573 Nr. 2, Abb. 2. — BCH. 1931, Tf. 17. 2.
Ähnliche Stücke: Mann und Frau: Fo Xerolami: ASAthene 10—12, 542, Abb. 610. — Zwei Frauen: Fo. Praisos: BCH. 1930, 195, Tf. 10 b. — Fo. Anavlochos: BCH. 1930, Tf. 10 a; 1931, 398 Nr. 49/50.
Bis auf Details ganz rot.

27*Paris, Louvre AM 846. — Relief: Stehende nackte Frau. — Fo. Praisos. BCH. 1902, 574 Nr. 3. — Dohan Abb. 24. — Vgl. AM. 1930, 154 Anm. 5.
Ähnliche Stücke: Fo. Praisos: Poulsen 144 Nr. 23, Abb. 164 (mit Inschrift: Ende 7. Jahrh.).
Keine Farbe erhalten. — h. 11. 2.
Ganz ähnliche Stücke fand ich aus:
Sardes: Paris, Louvre CA 675. — h. 16. 3.
Ephesos: London, Br. Mus. B 117.

D. Reifarchaische Figuren und Reliefs.

28*Paris, Louvre AM 839. — Relief: Sphinx. — Fo. Praisos.
BCH. 1902, 577 Nr. 7; 1930 Tf. 11 b. — Dohan Abb. 37.
Hie und da Reste einer starken E.. — h. 8. 8.

29*Paris, Louvre AM 838. — Relief: Greif. — Fo. Praisos.
BCH. 1902, 577 Nr. 8: 1930 Tf. 11 a. — Dohan Abb. 38.
Keine Farbe erhalten. — h. 11. 4.

30*Paris, Louvre AM 842. — Relief: Kentaur am Pithos. — Fo. Praisos.
BCH. 1902, 576 Nr. 5, Abb. 3. — Baur, Centaurs Nr. 220. — Dohan Abb. 45.

31*Paris, Louvre AM 841. — Relief: Kentaur. — Fo. Praisos.
BCH. 1902, 576 Nr. 5, Abb. 3 a. — Dohan Abb. 44.
Replik von 30. — Geputzt.

32*Paris, Louvre AM 840. — Relief: Kentaurenkampf. — Fo. Praisos.
BCH. 1902, 578 Nr. 9. — Dohan Abb. 42.
Geputzt. — h. 10.0.

33 Oxford, Ashmolean Mus.; Iraklion, Museum. — Relief: Bogenschießender Herakles. — Aus Kreta.
Photo und freundlicher Hinweis von E. Kunze.
Herakles kniet und schießt den Bogen. Haltung wie auf dem protokorinthischen Aryballos Payne PVm. Tf. 21.3 und dem Relief von Ak-alan (Baur, Centaurs Tf. 14 a). — Die Reliefs 30—32 stellen also wirklich die Pholoegeschichte dar: vgl. korinthischer Skyphos Baur, Centaurs 94, Abb. 21 (BCH. 1902, 576 Nr. 5).

34 Relief: Löwe. — Fo. Praisos.
MonAnt. 6, 183, Abb. 18.

35 Iraklion, Museum. — Kopf. — Fo. Anavlochos.
BCH. 1931, 403 Nr. 63, Tf. 17.1. — Vgl. PNc. Nr. 882/3: 600—575.
Keine Farben erhalten.

36*Paris, Louvre AM 849. — Gorgonenprotome. — Fo. Praisos.
BCH. 1902, 577 Nr. 6, Abb. 4.
Unten auf der Standfläche etwas F.. — h. 10.5.

37*Berlin, Antiquarium TC 8650. — Männerkopf. — Aus Kreta, Fo. Prinia?
Neg. d. Mus. 816, 1064. — Abb. 1.
Keine Farbe erhalten. — h. 15.5.

E. Vasen.

38 Iraklion, Museum. — Dreifüßiger Pithos und Fragmente weiterer.
a) BSA. 29, 240 Nr. 38, Tf. 11. 10/1, 13, 12 (bunt). — ASAthene 10—12, 608, Abb. 645 a—c.
b) BSA. 31, 98, 100, Tf. 21. 4/7, 20. 7/8.
Auf E. — Reines Linienornament. Das Rahmenwerk meist rot, die wenigen, dünnen schwarzen Füllungen der Zungen und Dreiecksmuster berühren die roten Rahmen nicht. Horizontale Hauptteilungen schwarz. — Nur E. Grund.
Gruppe auf a): Frau rote Umrißzeichnung, rotes Haar. Oberer Kontur der Kopfbedeckung und Mittelstrich am Gewand schwarz. Mann rote Fläche, Gesicht vielleicht Umrißzeichnung, an den Beinen schwarzer Umriß. Ein unbestimmter Gegenstand hinter ihm schwarz.

39 Iraklion, Museum. — Pithos auf profiliertem Fuß.
BSA. 29, 244—246, Nr. 60, Tf. 15/6, 14 (bunt), Abb. 12.
Auf E.. — Ornament wesentlich roter Rahmen mit starker schwarzer Füllung in Zungen und Blättern, welche die Berührung mit dem Rahmen vermeidet, aber viel schwerer ist, als bei 38. Die horizontalen Hauptteilungen schwarz und rot. Am Fuß verschwindet der E. Grund fast ganz unter schwarzen und roten Bändern. — Nur E. Grund.
Die Vögel und Fische ebenso wie die Blätter der Bäume und die Stämme schwarz mit rotem Kontur.

40 Iraklion, Museum. — Dreifüßiger Pithos.
BSA. 29, 244 Nr. 58, Tf. 17/9, 18 (bunt). — ASAthene 10—12, Abb. 642 a/b.
Ohne E.. — Schwarzer Rahmen. Breiteres Ornament rot mit schwarzem Kontur, Linienornament schwarz oder gekreutzte schwarze und rote Linien. Unterteil horizontale breite, schwarze Bänder mit schwarzen und roten Linien dazwischen. Verhältnis von Farbe zu Grund wie bei 39. — Nur Tongrund.
Die Vögel rot mit schwarzem Kontur.

41 Iraklion, Museum. — Pithosfragmente.
a) BSA. 29, 243 Nr. 54, Tf. 21. 3.
b) BSA. 29, 243 Nr. 55, Tf. 21. 4, 24. 3.
c) BSA. 29, 244 Nr. 57, Tf. 21. 1.
d) BSA. 31, 101, Tf. 21. 2.

Auf E.. — Das recht frei schwingende Ornament (vgl. 40) rot mit schwarzem Kontur und einzelnen schwarzen Teilen (Lotoskelche und Herzblätter). Einzelne Rahmenleisten E. mit schwarzem Kontur und roter Strichelfüllung (vgl. 47 b). — Nur E. Grund.

42 Iraklion, Museum und Oxford, Ashmolean Museum (AE 1192). — Sphinxpithos.
BSA. 31, 100/1, Abb. 28/9. — CVA. Great Britain 9, Tf. 381. 9 = BSA. 31, Abb. 28 a.
Auf E. Ornament vgl. 40/1. E. mit schwarzem Rand, schwarzen Kernen und Punktreihen auf dem Band. — Nur E. Grund.
Sphinx rot, Leib und Gesicht im Umriß, Brust und Beine in der Silhouette. Haare roter Umriß, innen schwarz. Augen und ein Strich mitten über den Leib schwarz.

43 Iraklion, Museum. — Dreifüßiger Pithos.
BSA. 29, 240, Nr. 39, Tf. 20. 5.
Auf E.. — Flechtband und Zungen E, mit schwarzem Umriß auf roten Feldern. Haken schwarz und rot mit schwarzem Umriß. Horizontale Hauptteilung breite schwarze Bänder. Sehr exakt gezeichnetes Ornament. — Grund E. und rot.
Vögel auf E. Feldern rote Konturen mit schwarzen Innenlinien.

44 Iraklion, Museum. — Pithosfragmente.
a) BSA. 29, 240 Nr. 40, Tf. 20. 3.
b) BSA. 29, 241 Nr. 42, Tf. 20. 4.

c) BSA. 29, 241 Nr. 43, Tf. 20. 1.

d) BSA. 29, 241 Nr. 47, Tf. 21. 2.

e) BSA. 31, 98 Tf. 20. 2/3.

Auf E.. — Wellenband und Schlingmuster E. mit schwarzem Kontur auf rotem Feld. Lotos mit E. Stengeln, roten Blättern, schwarzem Kern; rot und E. mit schwarzem Kontur (vgl. 41). Rosette mit roten, schwarz gerandeten und schwarzen Blättern. — Grund E. und rot.

45 Iraklion, Museum. — Dreifüßiger Pithos.
BSA. 29, 241 Nr. 50, Tf. 22. — Vgl. 46 a, 47.
Auf E.. — Horizontale Hauptteilung breite schwarze Bänder. Ornament in den „Metopen" E. mit schwarzem Kontur auf ganz oder teilweise roten Feldern. Blumen unten rot mit schwarzem Kern. Zungen E. mit schwarzem Kontur auf rotem Feld. — Grund E. und rot.
Bienen rot mit schwarzem Kontur und Teilungen; ganz wie Ornament behandelt.

46 Iraklion, Museum. — Pithosfragmente.

a) BSA. 31, 100, Tf. 20. 5/9. — Auf E.. — Zu 45: gleiche Farbgebung.

b) BSA. 29, 242/3, Nr. 52. Tf. 20. 2. — Umgekehrtes Verhältnis von schwarz und rot wie bei 45: Roter Kontur, schwarzes Ornament auf E. Grund.

c) BSA. 31, 101, Tf. 21. 3. — Flechtband E. mit schwarzem Kontur auf rotem Grund. Blüte rote, schwarz gerandete Stengel mit E. Blättern, schwarz gerandet. — Ähnlich 45.

47 Iraklion, Museum. — Dreifüßiger Pithos.
BSA. 29. 241/2 Nr. 51, Tf. 24. 1/2, 23. 1/2 (bunt), Abb. 10 b, 39.
Auf E.. — Ausgesprochenes „Metopenornament": vgl. 45. — Ornamentband teils E., teils rot mit schwarzem Kontur auf ganz oder teilweise roten oder E. Feldern. E. Band mit roten Punkten oder roten und schwarzen Strichelungen (vgl. 41 b). Blüten zuweilen mit schwarzen Kernen. Horizontale Hauptteilungen breite schwarze Bänder. — Grund E. und rot.
Komplizierte Ausbildung des Weiß-Rot-Schwarz Dreiklanges auch am Vogel: Schwarzer Kontur. Beine schwarz, Brust weiß mit rotem Fleck, Flügel und Leib unten rot, dazwischen schwarz. Hals E. mit roten Punkten, Kopf E. mit schwarzem Auge. — Auf E. Feld.

48 Iraklion, Museum. — Pithosfragment.
BSA. 29, 281 Anm. 1, Tf. 23. 3. — BSA. 31, 102.
Auf E.. — Rotes Horizontalband mit schwarzem Saum. Schwarz gerandete gelbe Vögel auf E. Feld mit schwarzem Rand.

49 Iraklion, Museum. — Pithosfragmente.
BSA. 31, 101/2, Tf. 21. 5/6, Abb. 30. — BSA. 29, Abb. 11 a (281).
Auf geometrischer F-malerei E. — Darauf polychromes Ornament.

50 Iraklion, Museum. — Pithos auf Ringfuß.
BSA. 29, 244, Nr. 59, Tf. 24. 4, Abb. 11 b.
Auf E.. — Ornament in verdünntem F. mit schwarzem Kontur.

Sparta.

Einteilung: A (51—52) Handgemacht.
B (53—61) Aus Matrizen gezogene Figuren.

Chronologisch geordnet: 51/2 spätestgeometrisch, 53—60 früharchaisch, 61 reifarchaisch. Von diesen Terrakotten habe ich keine einzige selbst gesehen. Die Auswahl beschränkt sich daher auf das Allernotwendigste. Im wesentlichen zusammengestellt auf Grund der Arbeiten von Jenkins (BSA. 33, Dedalica). Sie stammen alle aus Sparta und seiner nächsten Umgebung (Amyklaion, Menelaion). Abgesehen von der stilistischen Ähnlichkeit aller Stücke ist die Zusammengehörigkeit der Figuren durch solche Fälle wie den von Nr. 60 gesichert. Werkstätten zu unterscheiden ist bisher nicht versucht worden.

An älteren Publikationen sind zu nennen die von J. Farell und J. M. Woodward (BSA. 14 und 29). Zu dem Terrakottenartikel in Dawkins, Orthia vgl. Kunze (Gnomon 1933, 9). Das alles ist durch die schon genannten Arbeiten von Jenkins überholt.

Von den angeführten Stücken läßt sich keines anders als durch Stilvergleichung datieren.

Technik: Die Figuren, die aus Matrizen kommen, sind massiv (Jenkins BSA. a. O. 67). Es ist stets nur eine Matrize verwendet. Hohl ist nur der Kopf Nr. 51, vielleicht eine Vase. Es hat nicht den Anschein als seien die Figuren (die handgemachten ausgenommen) mit dem Modellierstecken übergangen worden. Nur die Haare von 56 a sind vielleicht mit dem Stecken gegliedert. Sicher mit dem Stecken übergangen sind die Haare bei der Kopfvase Nr. 59 und dem reifarchaischen Kopf Nr. 61. Bei diesem sind auch die Ohren angefügt.

Bemalung: Jenkins unterscheidet zwei typische Bemalungsarten, die durch das ganze 7. Jh. nebeneinander hergehen. 1. Brandmalerei: auf dicker weißer Engobe, Haare und Augenzeichnung (Umriß, Pupille, Brauen) mit schwarzem Firnis (z. B. 52/3, 58 a). Davon machen nur die Kopfvase 59 und ein Teil der späten Köpfe Nr. 60 eine Ausnahme. — 2. Mattmalerei: Gesicht Tongrund, Haar rot; ohne Engobe (z. B. 55, 58 b). — Zusammenfassend urteilt Jenkins über die Polychromie der lakonischen Figuren des 7. Jh.: „Yet their artists had a good eye for decoration in bright colours, among which were a good clear purple, orange, excellent black glaze, a thick cream slip, and a thin light red wash" (BSA. a. O. 75). — Im Ganzen scheinen die Farben nicht schlecht erhalten zu sein, aber die Beschreibungen lassen viel zu wünschen übrig. Soviel läßt sich immerhin aussagen, daß die Bemalungsart der Köpfe die in früharchaischer Zeit übliche „malerische" ist. Die Art, in der die Körper bemalt waren, läßt sich dagegen nicht ermitteln.

A. Handgemacht.

51 Sparta, Museum Inv. 1238. — Kopfgefäß (?). — Fo. Orthia.
Gnomon 1933, 10. — BSA. 33, 68, Tf. 7. 1. — Jenkins 13, Anm. 3.

52 Athen, NM. Inv. 4381/2. — Zwei Köpfe. — Fo. Amyklaion.
AM. 1930, 155 Anm. 2 Beil. 42/3. — Hampe, Sagenbilder 36/7. — BSA. 33, 67/8 Anm. 1 (Zusammenhang beider Köpfe). —
Auf E. Bemalung mit F.

53 Sparta, Museum. — Kopf. — Fo. Hlgt. der Chalkioikos.
BSA. 29, 86 Nr. 32, Tf. 1 a/b. — BSA. 33, 68, Tf. 7. 2. — Jenkins 24, Tf. 1. 1.
Auf E. Bemalung F.

54 Sparta, Museum; Cambridge, Fritzwilliam Mus. — Stehende Frauen. — Fo. Orthia.
BSA. 33, 68/9 Anm. 2, Tf. 7. 3/4. — Jenkins 25, Tf. 1. 4.
Matte Farbe?

55 Sparta, Museum. — Kopf. — Fo. Orthia.
BSA. 33, 69, Tf. 7. 5. — Jenkins 26, Tf. 1. 7. — Mattfarbe: Haar rot.

56 Sparta, Museum. — Köpfe. — Fo. Orthia.

a) BSA. 33, Tf. 8. 2. — Jenkins 28, Tf. 2. 4.

b) BSA. 33, Tf. 8. 1. — Jenkins 28, Tf. 2. 3.

57 Sparta, Museum. — Doppelkopf. — Fo. Orthia.
BSA. 14, 60 Nr. C I 1, Abb. 4 e. — BSA. 29, Tf. 1 c. — Gnomon 1933, 9/10. — BSA. 33, 74/5, Tf. 11. 2. — Jenkins 52, Tf. 7. 1.
Dazu: b—d vom Hlgt. der Orthia, e von der Akropolis.

b) Kopf. — BSA. 33, Tf. 8. 4.

c) Stehende Frau. — BSA. 33, Tf. 8. 7.

d) Kopf. — BSA. 33, Tf. 10. 8.

e) Kopf. — BSA. 33, Tf. 10. 7. — Jenkins 49, Tf. 6. 5.

58 a) Sparta, Museum. — Kopf. — Fo. Akropolis.
BSA. 29, 89 Nr. 34, Abb. 6. 34. — BSA. 33, 72, Tf. 9. 5. — Auf E. Augen und Haare F..

b) Ebenda. — Kopf. — Fo. Menelaion.
BSA. 33, 72, Tf. 9. 4. — Ohne E. Haare rot.

59 Sparta, Museum. — Kopfgefäß. — Fo. Akropolis.
BSA. 29, 101 Nr. 1, Abb. 10. 1. — BSA. 33, 72/3, Tf. 9. 6. — Jenkins 33, Tf. 4. 8.
Die Stirnlocken eingeritzt. — Ohne E. Augen und Haare F.

60 Sparta, Museum. — Zwei Köpfe. — Fo. Akropolis.
BSA. 29, 95 Nr. 46, Abb. 7. 46. — BSA. 33, 75, Tf. 11. 3.
Repliken. Zwei weitere Repliken von der Orthia und dem Menelaion. — Der eine mit, der andere ohne E..

61 Sparta, Museum. — Kopf. — Fo. Orthia.
Dawkins, Orthia 159, Tf. 43. 1. — BSA. 33, 76, Tf. 11. 4.
Ohren angefügt, Haare Steckenarbeit.

Korinth.

Tonfiguren und plastische Vasen.

Einteilung: A (62—72) Früharchaisch.
B (73—82) Reifarchaisch.
C (82 A—F) Spätarchaisch.

Zu A/B. — Für die korinthische Tonbildnerei sind wir vor allem auf plastische Vasen (Nr. 65—67, 69, 76/7, 80—82) und Pyxidenattaschen (Nr. 70, 73, 75, 79) angewiesen. Tonfiguren sind bis jetzt wenige bekannt (Vgl. PNc. 246 Anm.). Die Pyxidenattaschen und einige der wichtigsten plastischen Vasen hat schon Payne zur Darstellung der Geschichte der korinthischen Plastik verwendet (PNc. 232). Es sind daher nur diejenigen Stücke unter ihnen in den Katalog aufgenommen, die ich selbst auf ihre Bemalung hin untersucht habe. Die meisten Tonfiguren hat Jenkins veröffentlicht (Dedalica). Eine einzige findet sich in einem älteren Bericht von Newhall (AJA. 1931). Das Relief Nr. 68 war schon früher bekannt. Ich habe versucht, das zerstreute Material wenigstens für die früharchaische Zeit und den Beginn der reifarchaischen Epoche möglichst vollständig zu sammeln. Einige spätere reifarchaische Figuren hat Jenkins veröffentlicht (BSA. 32, 39/40, Tf. 16). Sie sind von Fall zu Fall in den Anmerkungen zitiert (vgl. Text Anm. 133).

Die Zuweisung an Korinth ist meist durch die Fundorte Korinth und Parachora gesichert, oder die Plastiken sitzen an sicher korinthischen oder protokorinthischen Vasen (Nr. 65—67, 77, 79). Viele der plastischen Vasen gehören typologisch nach Korinth (Nr. 69, 76, 80—82). Nur ein einziges Stück, der Männerkopf in Berlin Nr. 78 ist nur auf Grund des Stilvergleiches hier eingefügt. Das Relief Nr. 68 ist vielleicht garnicht korinthisch. Eine Replik fand sich im Heraion von Argos — aus argivischem Ton. Jenkins hat vermutet, daß importierte kretische Matrizen in beiden Fällen zur Herstellung dieser Reliefs gedient hätten. Von den Figuren Nr. 74 fanden sich Exemplare in Parachora, eine Replik dazu in Theben, die also sicher aus Korinth dorthin exportiert worden ist. Das ist der handgreifliche Beweis für den korinthischen Einfluß auf die böotischen Tonbildnerei am Ende des 7. und im frühen 6. Jh. (vgl. Böotien zu Nr. 405—414, Text Anm. 133). Die korinthischen figürlichen Aryballen sind ebenso verbreitet wie die korinthische Keramik. Sie sind auch — z. B. in Rhodos — nachgeahmt worden (vgl. Nr. 229 A mit Nr. 80).

Technik: Es werden fast ausschließlich die Köpfe allein aus der Matrize gezogen. Diese werden entweder an gedrehte Aryballen (Nr. 65—67) oder an plastische Vasen angesetzt (Nr. 69, 76/7, 80—82). Der Ausguß, der keine besondere Lippe hat, ist dann innen glatt gestrichen (ausgenommen bei Nr. 65, 77. — Vgl. Kreta Nr. 19 A). Wenn die Köpfe als Attaschen an Pyxiden verwendet werden, sind sie massiv und hinten glatt. Die Körper der plastischen Vasen sind ebenso wie die der Figuren bis in reifarchaische Zeit hinein handmodelliert; die Figuren sind also typische „Pappaden" (vgl. zu Böotien). Nur das reliefartige Stück mit der stehende Frau Nr. 64 und das Relief Nr. 68 kommen ganz aus der Matrize. Über die Herkunft der plastischen Vasen aus Kreta und das Erlöschen der korinthischen Produktion im 6. Jh. vgl. Payne Nc. 170—180.

Die Bemalung: Alle aufgezählten Stücke in Brandmalerei, Firnis und Rot, auf Tongrund. Es gibt eigentümlicherweise kein einziges mattbemaltes

Stück (Jenkins BSA. 33, 75 Anm. 1). Auch die von Korinth beeinflußten böotischen Figuren haben nur Brandfarben (zu Nr. 405—414).

Die Datierung der korinthischen Tonfiguren ist auf Grund der Vorarbeiten von Payne sehr leicht. Payne ging von den Stücken aus, die an datierbaren Vasen sitzen. Man kann mit Hilfe der korinthischen Tonfiguren zwei wichtige Stilphasen festlegen: die Blüte des früharchaischen Stiles in der Mitte des 7. Jh. (650—640: Nr. 65/6) und den Beginn des reifarchaischen Stiles, mit dem Anfang der korinthischen Vasenmalerei gleichzeitig, im letzten Viertel des 7. Jh. (Nr. 70, 73, 75).

Zu C. — Zusammengestellt von Winter T. Einl. 26 rechts, Blinkenberg, Lindos 527, Payne Nc. 245, Anm. 3, Poulsen ActaArch. 8, 119, Frickenhaus Tiryns I, 86 Nr. 161—171. Ich habe daher an dieser Stelle nur die Stücke zusammengestellt, die ich selbst gesehen habe. Sie lassen sich ihrem Stile nach ins letzte Viertel des 6. Jh. datieren (BSA. 32, 40: „LC IV"). Sie waren weithin verbreitet: Fundorte: Korinth, Parachora, Argos, Kalydon, Thermon, Böotien, Athen, Olynth, Rhodos, Sizilien, Groß-Griechenland, Kyrenaika. Es ist eigenartig zu sehen, daß diese bescheidenen kleinen Werke eine so weite Verbreitung gefunden haben, noch dazu in einer Zeit, in der Korinth so gut wie keine Keramik mehr exportiert, sondern überall athenische Vasen verbreitet sind. Die Zuweisung an Korinth ist jedoch durch die Funde vom Kerameikos von Korinth (AJA. 1931, Tf. 1. 3) gesichert, sie wird durch das gelbliche bis grünliche Aussehen des Tones gestützt.

Die Typen sind ärmlich: Stehende Frau und stehende Arthemis. Die Qualität ist sehr ungleich. Eines der besten Stücke ist Nr. 82 A. Sie sind wohl auch oft nachgeahmt worden. Auch die sitzenden Frauen (AJA. 1898, 214, Abb. 19/20, Frickenhaus a. O. Tf. 1. 8, 5. 1) und die liegenden Figuren (AJA. a. O. Abb. 21) zeigen nichts besonderes. Sie scheinen sich sogar eng an Attisches und Jonisches anzulehnen (vgl. etwa Nr. 363, 270).

Die Technik ist, verglichen mit attischen Figuren dieser Zeit, recht primitiv. Die Figuren werden als Ganzes aus der Matrize genommen. Sie sind massiv, flach wie Pfefferkuchen und nur vorne mit matten Farben bemalt, auf dünner Engobe, Rot und Rosa.

Für spätere korinthische Figuren vgl. Text Anm. 133.

Polychrome Vasen.

Eingeordnet unter D (83—90).

Die Vasen sind aus der Chronologie der protokorinthischen Keramik heraus ins 2. Viertel des 7. Jh. zu datieren. Das früheste Stück ist die Kotyle mit dem Hund (Nr. 83), das späteste die Chigi-Kanne (Nr. 90: 650—640). Danach erlischt diese Gattung. Payne hat sie erschöpfend behandelt (Nc. 18 ff., 95—97, PVm. 15). Er hat angenommen, sie sei auf das Vorbild der großen Malerei zurückzuführen, von der die Metopen von Thermon eine Phase darstellen, die jünger ist als die Chigi-Kanne.

Für unseren Zusammenhang sind die Vasen wichtig, weil sie außer den kretischen Pithoi und den Funden vom Kerameikos in Athen die einzigen Werke der Tonbildnerei des 7. Jh. sind, die eine wohlerhaltene Polychromie zeigen. In gewissem Sinne setzen sie die kretischen Pithoi fort: die Skala ist Schwarz, Rot und Gelb auf Malgrund. Das Gelb kann verdünnter Firnis

sein, oder Farbe. Auch Braun kommt vor, für Einzelheiten Weiß. Ein besonderer Malgrund nur bei der Chigi-Kanne. Von den Kerameikosfunden (Text Anm. 276) trennt sie die Technik: Es scheint charakteristisch für den Geist der korinthischen Handwerker, daß sie bis ins frühe 6. Jh. der Brandmalerei treu bleiben, während sich die rührigeren Athener schon um die Mitte des 7. Jh. der Mattmalerei zuwenden.

A. Früharchaische Figuren und plastische Vasen.

62 a) Athen NM. — Kopf. — Fo. Parachora. — Jenkins 25, Tf. 1. 3. Am Polos laufendes Tier F..

b) Athen NM. — Kopf einer Stehenden. — Fo. Parachora. — Jenkins 28, Tf. 2. 2.

63 Korinth, Mus. — Relief mit zwei stehenden Frauen. — Fo. Kerameikos von Korinth.
AJA. 1931, 25, Abb. 25. — Haare, Augenzeichnung, Gewandsäume F. (n. Abb.).

64 Athen NM. — Relief mit einer stehenden Frau. — Fo. Parachora. — Jenkins 40/1, Tf. 3. 6.

65*Berlin, Antiquarium Vas. Inv. 3773. — Löwenaryballos. — Aus Rhodos. Payne PVm. Tf. 23. 1—3. — Neugebauer 14, Tf. 10. — Jenkins Tf. 5. 8. — Gleich Nr. 88.
Die beiden Frauenköpfe aus der gleichen Matrize, der linke übergangen, der rechte nicht. Haare angefügt. Löwenkopf eine Matrize, ganz übergangen. Als Abschluß des Ganzen ist der handgemachte, hockende Löwe daraufgelegt.
Frauenköpfe: Nacktes Tongrund, Haare und Augenzeichnung F. — Löwenköpfe: Rachen, Augen, Nüstern rot. Ganz feine Strichzeichnung und Punktierung am Fell des Gesichtes F.. Der hockende Löwe sonst ganz rot. — h. 7. 2, Frauenköpfe: Kinn-Stirnhaar 0. 8.

66*Paris, Louvre CA 931. — Frauenkopfaryballos. — Aus Theben.
Payne PVm. Tf. 22. 3/4, 23. 4. — Jenkins Tf. 4. 4 — Gleich Nr. 87.
Kopfmatrize, der Ausguß innen ganz glatt. Ganz übergangen.
Nacktes Tongrund, Augenzeichnung F., Haare rot. Polos F.. — Kinn-Stirnhaar 1. 5.

67 Athen NM. — Dreiköpfiger Aryballos. — Fo. Heraion von Argos.
Waldstein, Heraion 2, Tf. 66. 10 b (bunt). — Johannsen 98, Nr. 49. — PNc. Tf. 47. 6. — Jenkins 49, Tf. 6. 4.
Die drei Köpfe wohl aus der gleichen Matrize. Haarritzung.
Nacktes Tongrund. Haare am mittleren Kopf rot, an den beiden anderen F..

68 Athen NM. — Relief: „Dionysos". — Fo. Heraion von Argos und Parachora.
Argos: Waldstein Tf. 49. 1. — Antike 8, Tf. 19. — Jenkins 36, Tf. 4. 7.
Parachora: Jenkins 36 Anm. 5. — London ill. News 1933, July 8, 65 Abb. 2.

69*Paris, Louvre CA 309 (Diph. 157). — Hockender Mann (Aryballos).
Kopfmatrize, Ausguß innen glatt. Sonst handmodelliert.
Augen, Haare, Schachbrettzeichnung am Leib F.. Nacktes Tongrund. — h. 7. 2.

70*Berlin, Antiquarium F. 3929. — Pyxidenattaschen. — Aus Korinth.
Furtwängler, Sabouroff Tf. 47. — PNc. Nr. 669, Tf. 47. 7—9 (ca. 625).
Drei Köpfe aus der gleichen Matrize. Alle übergangen.
Haare und Augen F.. Nacktes Tongrund. — Kinn-Stirnhaar 2. 9.

71 Athen NM. — „Pappas", stehend. — Fo. Parachora.
London ill. News 1933, June 8, 67 Abb. 19.
Kopfmatrize (ähnlich Nr. 70). — Gewand und Gesicht Tongrund.
Am Gewand Linienornament F. und rot.

72 Athen NM. — „Pappas". — Fo. Parachora.
a) Jenkins 43, Tf. 5. 7.
b) Jenkins 52, Tf. 7. 2.

B. Reifarchaische Figuren und plastische Vasen.

73*Paris, Louvre MNB 625 (L 160). — Pyxidenattaschen. — Aus Korinth.
PNc. Nr. 880, Tf. 47. 12/3 (ca. 600).
Aus der gleichen Matrize. — Bemalung geschwunden.

74 Athen NM und London Br. Mus. B 49. — Sitzende. — Fo. Parachora und Theben.
Parachora: Jenkins 54, Tf. 7. 7. — Theben: Br. Mus. Cat. Tf. 5. — Schneider Abb. 12.
Vier Köpfe aus der gleichen Matrize. — Nacktes Tongrund. Haare F..
Am Polos Vogelfries oder Linien: F.. Gewand auf Tongrund F. Linienornament.

75*Berlin, Antiquarium Vas. Inv. 4507. — Pyxidenattaschen. — Aus Korinth.
PNc. Nr. 882, Tf. 48. 1—4 (590—580). — Neugebauer 22, Tf. 12.
Beide aus der gleichen Matrize, ganz übergangen, und daher etwas verschieden. — Haare, Augenzeichnung, Lippen, Halsband F.. Nacktes Tongrund. Peplos rot (auf die Vase aufgemalt). — Kinn-Stirnhaar 2. 7.

76*Berlin, Antiquarium F. 1318. — Sirenenaryballos. — Aus Griechenland.
MVp. Nr. 161. — PNc. 177 Sirens (1) (frühes 6. Jh.).
Kopfmatrize, Ausguß innen glatt, sonst handgemacht.
Flügel: Innenzeichnung, Flaumfedern punktiert, F.. Gesicht Tongrund.
Haare, Augenzeichnung F.. — h. 7. 3.

77*Paris, Louvre. — Komastenvase. — Aus Theben.
PNc. 175/6 Anm. 1, Tf. 44. 5, 48. 13/4.
Kopfmatrize. Sonst hangemacht.
Nacktes Tongrund. Haare und Bart rot. Augenzeichnung F.. Fell des Panthers rot mit weißen Punkten und Ritzung. Rote Stiefel.

78*Berlin, Antiquarium TC 18 (?). — Männerkopf.
Vgl. Nr. 77.
Eine Matrize, roh ausgeformt.
Nacktes Tongrund. Haare, Bart, Augen, Lippen F.. Haarbinde rot.

79*Berlin, Antiquarium F. 983. — Pyxidenattaschen. — Aus Kreta.
PNc. Nr. 885 (580—570).
Drei aus der gleichen Matrize. Fein gravierte Haarzeichnung. — Nicht bemalt. — Kinn-Stirnhaar 1. 4.

80*Paris, Louvre CA 1631. — Hockender Mann (Aryballos). — Aus Böotien.
Kopf vgl. PNc. Nr. 883, Tf. 48. 8/9.
Technik wie Nr. 69.
Nacktes Tongrund. Augen, Haare, Bart F.. An der Brust und am Glied F. Punkte zur Andeutung der Behaarung. Umrißzeichnung der Arme und Hände und Zeichnung der Bauchfalten F.. — h. 9. 3.

81*Paris, Louvre CA 1131. — Sirenenaryballos. — Aus Griechenland.
Kopf aus der gleichen Matrize wie Nr.. 80 (sieht nach rechts), gleiche Technik.
Bemalung F. ähnlich Nr. 80. — h. 7. 2.

82*Berlin, Antiquarium F. 1320. — Sphinxaryballos.
MVp. Nr. 160.
Kopfmatrize. Technik wie Nr. 69.
Flügel als Zungenmuster F. und rot. Flaumfedern F. Punkte. Gesicht Tongrund. Haare, Augenzeichnung F., Lippen rot. — h. 6. 2.

C. Spätarchaische Figuren.

82A*München, Mus. f. ant. Klk. NI 6612. — Stehende Frau. — „Akropolis".
Eine Matrize. — Vorne sehr feste, gelbliche E.
Mantel rot.
Rot 335—356.

82B*München, Mus. f. ant. Klk. NI 6613. — Stehende Frau. — „Theben".
Gleiche Matrize wie Nr. 82 A, aber breiter herausgekommen. — E. wie Nr. 82 A.
Nacktes E., Lippen rot. Mantel rot, Chiton E. mit rotem Halssaum und rotem Strich an der rechten Ärmelnaht.
Rot 335—356.

82C*Berlin, Antiquarium TC 6842. — Stehende Frau. — Aus Böotien.
Winter I, 57. 2. — Schneider Abb. 27.
Eine Matrize, hinten glatt. — Repliken Nr. 82 D, 82 F.
Keine E. oder Farbe. — Blau rezent.

82D*Berlin, Antiquarium TC 6266. — Stehende Frau. — „Aus Athen".
Winter I, 57. 2 b.
Replik von Nr. 82 C, gleiche Technik.
Vorn dünne E. — Chiton rot, am Gesicht dünnes Rosa. — Blau rezent.

82E*Paris, Louvre MNB 1322 (Diph. 172). — Stehende Arthemis.
Heuzey Tf. 18 bis. 1.
Technik wie Nr. 82 C. — Keine Farbe.

82F*Paris, Louvre MN 607. — Stehende Frau. — Kyrenaika.
Charbonneaux Abb. 11.
Replik von Nr. 82 C, gleiche Technik. — E. vorn.
Keine Farbe.

D. Polychrome Vasen.

83 London, Br. Mus. A 1530. — Kotyle. — Aus Kamiros.
PNc. Tf. 5, S. 11 Anm. 3: um 675. — Payne PVm. Tf. 13. 2, 14. 2—4.
Hals des einen Hundes oben gelb, der des anderen unten; auf F..

84*Berlin, Antiquarium F. 336. — Aryballos mit der Kentauromachie. — Aus Korinth.
Payne PVm. Tf. 21. — Neugebauer 14, Tf. 10.
Männer und Kentauren: Nacktes gelb-braun. Leiber der Kentauren (Fell), Bekleidung der Bogenschützen, rinnendes Blut an den Kentauren sehr dunkles Rot. Haare F., Bärte der Kentauren rot.

85*Paris, Louvre CA 1831. — Aryballos. — Aus Griechenland.
Johannsen 98 Nr. 53, Tf. 33.
Für die Haut der Männer und ihre Panzer dunkler Ocker. Außerdem Rot, das beim Abfallen rot-orangene Spuren hinterläßt, und F..

86 London, Br. Mus. — Macmillanaryballos.
Johannsen 98 Nr. 50. — Payne PVm. Tf. 22. 1/2, 5.
Haut der Krieger grau-braun (beschrieben wie für Nr. 85). Außerdem F. und Rot.

87*Paris, Louvre CA 931. — Frauenkopfaryballos. — Aus Theben.
Gleich Nr. 66.
Männer Nacktes gelb-braun. Waffen F. und Rot.

88*Berlin, Antiquarium Vas. Inv. 3773. — Löwenaryballos. — Aus Rhodos.
Gleich Nr. 65.
Nackte Beine der Männer gelb. F. und Rot.

89 Athen NM. — Scherben einer Platschkanne. — Fo. Parachora.
Payne PVm. Tf. 24. 2.
Haut des Reiters und Gesicht der Sphinx gelb-braun. Außerdem F. und Rot.

90 Rom, Villa Giulia. — Chigi Kanne. — Fo. Veji.
AD. 2. Tf. 44/5 (bunt). — Payne PVm. Tf. 27—29.
Hellgelbe E. — Männer: Nacktes im oberen Streifen gelb-braun, im unteren verdünnter, gelber F.. Zum Braun der Männer Waffen in gelbem F., Rot und schwarzem F.. Im unteren Streifen zum gelben F. Rot und schwarzer F.. — Frauen: Nacktes E. mit schwarzem F. Kontur. Außerdem weißes Detail.

Argos.

Für die argivischen Terrakotten ist kein besonderer Katalog aufgestellt. Das ist nach der Arbeit von Jenkins (BSA. 32, 23) überflüssig. Zudem habe ich keine einzige Figur selbst gesehen. Im Text werden die Terrakotten stets nach Jenkins zitiert. Durch seinen Aufsatz sind alle älteren Arbeiten über dieses Thema überholt.

Die Fundorte sind: Heraia von Argos und von Tiryns, Parachora, Tegea. Zuweisung der nicht einheimischen Stücke auf Grund des Tones und des Stiles. Jenkins' Untersuchung brachte das merkwürdige Ergebnis, daß es in der Argolis erst vom Ende des 7. Jh. an Terrakotten gibt, deren Köpfe aus Matrizen gezogen werden. Es sind „Pappaden": die Köpfe sitzen an handgemachten, bei stehenden Figuren runden Leibern.

Die Bemalung ist aus der Arbeit von Jenkins nicht klar festzustellen. Im Allgemeinen Firnis ohne Engobe (S. 27), einige Köpfe des frühen 6. Jh. (Tf. 13. 1/2) haben schwarze Augenzeichnung (S. 29 Anm. 2). Diese scheint sonst nicht üblich zu sein. Sonst sind Einzelheiten der Bemalung nicht angegeben.

Für die vorliegende Untersuchung sind einzig Jenkins' „class B—E" von Bedeutung. Sie umfassen die reifarchaischen Terrakotten, soweit sie stilistisch wertvoll sind. Die Klassen F und G umfassen nur ziemlich provinzielle Figuren. Mit Hilfe der Figuren der „class B" läßt sich der Kleobis in Delphi datieren. Die späteren Stücke sind vorläufig die einzigen gut veröffentlichten peloponnesischen Terrakotten reifarchaischer Zeit. Sie füllen eine empfindliche Lücke in der Geschichte der Tonbildnerei dieser Epoche.

Argivische Tonfiguren des strengen Stils hat Poulsen zusammengestellt (ActaArch. 8, 7 ff.), dazu Frickenhaus (Tiryns I) stets heranzuziehen. Sie schließen an die archaischen an, ähnlicher Lokalstil (BSA. 32, Tf. 14. 5: vgl. Poulsen a. O. Abb. 1). Die Köpfe sind besonders in der Frisur sehr ähnlich, doch gelingt es nicht, eine feste Brücke vom spätesten archaischen zum frühesten klassischen Stück, das um 480 entstanden sein muß, zu schlagen (Poulsen S. 8). Die Lücke wird durch korinthische Tonfiguren ausgefüllt (Frickenhaus a. O. Nr. 161—171, vgl. Korinth Gruppe C). Gegenüber den attischen sind auch die strengen Figuren von recht mittelmäßiger Qualität (Poulsen a. O. 8—12, Abb. 1—4), die erst durch den um die Jahrhundertmitte einsetzenden attischen Einfluß aufgebessert wird (Poulsen, S. 14. — Text Anm. 228).

Rhodos.

Einteilung:	A (91— 97)	Handgemacht.
	B (98—114)	Früharchaische Figuren.
	C (115—136)	Früharchaische und frühreifarchaische plastische Vasen.
	D (137—233)	Reifarchaische Figuren und plastische Vasen. Gruppe 1: 137—184. Gruppe 2: 185—233.
	E (234—263)	Spätarchaische und frühklassische Figuren.

Zu A/B. — Die Zuweisung ist durch die Fundorte — Jalysos, Lindos, Kamiros — gesichert. Vieles ist in den Grabungspublikationen von Salzmann (Camiros), Jacopi (ClRh) und Blinkenberg (Lindos) veröffentlicht, das übrige an verstreuten Stellen. Eine zusammenhängende Bearbeitung fehlt bis jetzt. V. Müllers Aufsatz (BerlMus. 1923) kann nicht als solche gelten und Jenkins (Dedalica) hat die reichhaltige Sammlung des Louvre nicht beachtet. Es war leider nicht möglich, die große Sammlung solcher Figuren im British Museum für diese Arbeit erschöpfend auszuwerten (Cat. B 130—169).

Mehrere Stücke (Nr. 91/2, 94/5, 100, 113) sind durch die Mitfunde datierbar. Die handgemachten Stücke sind massiv, nur Nr. 96 c und 97 sind hohl. Nr. 97 zeichnet sich ferner dadurch aus, daß die Rückseite im Gegensatz zu allen anderen Stücken dieser Zeit sorgfältig durchmodelliert ist. Bei den Stücken der Gruppe B kommen nur die Köpfe aus der Matrize (eine Matrize ist erhalten: Nr. 101). Sie sind an handgemachte Figuren angesetzt, massiv, die Rückseite glatt, also „Pappaden". Die Köpfe sind nicht übergangen, nur an einem (Nr. 103) fand ich eingeritzte Haarzeichnung. Nur die reliefartigen Figuren Nr. 108 c und 114 kommen ganz aus der Matrize.

Nr. 93 und 104 sind mit Firnis bemalt. Die Farbe ist bei den meisten übrigen Stücken geschwunden (also Mattfarbe). Geringe Reste roter Farbe sind auf Nr. 96 a/c erhalten, wenig Schwarz auf Nr. 107. Engobe fand sich nirgends (vgl. dagegen Jenkins BSA. 32, 39 Anm. 3: rhodische Tonfiguren des 7. Jh. mit Engobe, beruht auf einer Verwechslung.)

Zu C. — Zuweisung auf Grund der Fundorte: Rhodos, Kamiros, Lindos, Jalysos, Siana. Die Stücke dieser Gruppe scheinen alle aus der gleichen Werkstatt zu kommen. Dafür spricht die Art der Bemalung — Firnis und weiße und rote Brandfarbe mit der typischen Bemalung des Auges (weißer Augenkörper mit Firniszeichnung) — ebenso wie der plastische Stil. Schon Maximova (MVp. 174: „style gorgone") hat die Zusammengehörigkeit der Frauenbüsten (Nr. 119—127), der Gorgonen (Nr. 128/9) und der Helmaryballen (Nr. 130—136) erkannt. Doch sind ihre Ausführungen im einzelnen veraltet. Beazley (JHSt. 1927) fügte noch die stehende Frau Nr. 118 hinzu. Nach der Bemalung gehören auch die von Maximova (a. O. 175/6: „vases ioniens") gesondert aufgeführten früharchaischen Kopfvasen Nr. 115—117 hinzu. Stilistisch schließen sich diese eng an früharchaische rhodische Figuren an (Text Anm. 75, 83) und bilden zugleich die Vorstufe zu den frühreifarchaischen Frauenbüsten (Nr. 119—127) und zu der stehenden Frau Nr. 118 (Text Anm. 100, 106). Auch der glimmerhaltige, rot-orangene Ton ist bei allen diesen Stücken der gleiche. Nur einige Helmaryballoi (z. B. Nr. 131; vgl. Payne Nr. 178) sind aus grauem Ton hergestellt. Sie stammen aber aus der gleichen Matrize wie die Helme Nr. 132/3, die sicher aus dieser Werkstatt kommen. Aus dieser Matrize sind wohl auch die meisten der unter Nr. 134 zusammengestellten Stücke gezogen. Diese Feststellung ist wichtig: Die Stücke haben von einem Werkstattzentrum aus Verbreitung gefunden. Dieses Zentrum ist offenbar Rhodos. Von hier aus sind sie nach Kleinasien (Smyrna, Milet, Syme, Mylasa), nach den Inseln (Samos, Thera, Mykonos), nach Athen, nach Sizilien (Syrakus), nach Etrurien (Sovana, Caere, Corneto, Vetulonia) und sogar nach dem Pontos (Odessa) verkauft worden. Einige der hier aufgeführten Stücke wurden übrigens mit Aryballen in Form von Hasen, Affen, Enten usw. zusammengefunden (Nr. 119 a, 127 a), die vermutlich aus der gleichen Werkstatt stammen. Es ist hier nicht der Ort, auf diese Figuren einzugehen.

Einige Stücke sind durch den Fundzusammenhang datiert (Nr. 119 a, 127 a, 134 c, Paribeni zu 134 m). Danach und aus stilistischen Gründen ist die Gruppe in das 3. (Nr. 115—117) und das letzte Viertel des 7. Jh. (Nr. 118—136) zu setzen. Einzelne von ihnen mögen im frühen 6. Jh. entstanden sein.

Diese Werkstatt geht als erste in ganz Griechenland dazu über, die Figuren aus zwei Matrizen herzustellen, einer für die Vorderseite und einer für den Rücken (Nr. 117—129). Wo nur eine Matrize verwendet ist, umfaßt sie die Vorderseite und der Rücken wird mit einer dünnen Tonplatte zugelegt, der den allgemeinen Formen des Gegenstandes folgt (Nr. 130—136). Die Matrizen sind sehr fein ausgeführt und Retuschen daher nur ausnahmsweise nötig (Nr. 123). Die seitlichen Nähte am Zusammenschluß der Vorder- und Rückseite sind dagegen ziemlich roh verschmiert. Die Mündungen sind aus freier Hand angefügt.

Die Stücke sind mit Firnis und Brandfarben ohne Engobe bemalt. Mit ihrer Hilfe können wir uns ein deutliches Bild vom Stilwandel der farbigen Fassung der Tonfiguren zu Beginn der reifarchaischen Zeit machen. Interessant sind die Schlingen und Bandornamente, die einzelne Frauenbüsten am Rücken und am Boden erhalten haben (Nr. 120, 122), sowie die Ornamentik der Helmaryballoi (Nr. 130—134). Die Analogien zu diesen Ornamenten finden sich auf „rhodischen" Vasen dieser Zeit (zu Nr. 120; MVp. 172; Kukahn, Der griechische Helm 19, Anm. 182). Es gibt zu denken, daß das Verbreitungsgebiet dieser Keramik das gleiche ist, wie das der plastischen Vasen (vgl. Rumpf, Jdl. 1933). Die beiden Helmaryballoi Nr. 135/6 sind mit matter roter und grüner Farbe bemalt. Dieses Nebeneinander von Brandmalerei und Mattmalerei findet sich bei den Vasen und Figuren der Gruppe D wieder.

Zu D. — Über die Lokalisierung dieser umfangreichen Gruppe von Tonfiguren sind die Meinungen geteilt. Schon ältere Forscher wie Heuzey und Walters dachten an Rhodos (Heuzey, Cat. 214; Br. Mus. Cat. Einl. 44), wobei sie sich auf die Funde von Kamiros und Jalysos stützen konnten (Salzmann, Bilotti). Diese Ansicht teilt Jacopi (ClRh. pass.). Dagegen hat Winter als erster die Ansicht vertreten, daß diese Figuren auf Samos entstanden seien (JdI. 1899; T. Einl. 52). Maßgebend für ihn war ihre Verwandtschaft mit der Cheramyes-Hera. Außerdem brachte er ihre Technik mit der Erfindung des Bronzehohlgusses durch Rhoikos und Theodoros zusammen. Daß letzteres nicht zutreffen kann, wies Maximova nach (MVp. 169). Doch verzichtete sie auf eine feste Lokalisierung, ebenso wie Blinkenberg (Lindos 500). Böhlau schloß sich Winters Ansicht an (Nekropolen 155), auch Beazley und Buschor tuen es, freilich mit Vorbehalt (Greek sculpture Abb. 31; Standbilder 34).

Ein großes Hindernis für die Zuweisung ist der Mangel an einer auch nur einigermaßen vollständigen Zusammenstellung des Materials und seine große Verbreitung über die antike Welt. Winter hat die Gruppe nach Typen auseinandergerissen, ohne alles zu sammeln. Immerhin hat er gesehen, daß die weit verstreuten Stücke aus einer Werkstatt kommen müssen (JdI. 1899). Auch die Forscher, die sich mit den sizilischen Funden befaßt haben, sind dieser Ansicht (Kekule, Terrakotten von Sizilien S. 5; Gabrici, MonAnt. 22, 544/5). Orsi spricht geradezu von Import, ohne ihn aber in jedem Falle ausdrücklich von den lokalen Nachahmungen zu scheiden (MonAnt. 1, 778; 17, 701/2). Die im Katalog zusammengestellten Stücke dieser Gattung fanden sich außer auf Rhodos an folgenden Orten:

Griechenland: Sparta (BSA. 33, 66), Argos, Korinth, Megara, Theben,
Inseln: Aigina, Delos, Thera, Samos, Kreta, Kypros,
Kleinasien: Smyrna, Myrina,
Etrurien: Populonia, Caere, Orvieto,
Magna Graecia: Cumae, Lokroi, Tarent,
Sizilien: Selinus, Gela, Megara Hyblaea,
Naukratis, Phönikien.

Die Verbreitung ist also im Wesentlichen die gleiche, wie für die Stücke der Gruppe C. Dabei ist zu bedenken, daß nur ein kleiner Teil des vorhandenen Materials im vorliegenden Katalog erfaßt werden konnte. Entsprechend ihrer Verbreitung sind diese Tonfiguren auch an vielen Stellen nachgeahmt worden (Text Anm. 153, Anhang 3).

Außerdem bilden die Figuren der Gruppe D sowohl im plastischen Stil, wie in der Bemalungsweise die genaue Fortsetzung der Stücke der Gruppe C (Text Anm. 123/4). Viele Typen der Gruppe C finden sich hier wieder: Die Frauenbüsten Nr. 137/8 zu den älteren Nr. 119—127 (Nr. 138 a ist im gleichen Grab gefunden worden wie Nr. 127 a und 138 b mit einem der zuvor erwähnten Helmaryballen), die stehende Frau Nr. 144 zu Nr. 118. Die Büste Nr. 138 c zeigt genau die gleiche Bemalung wie die Figuren der Gruppe C und ist insofern dieser Gruppe zuzurechnen. Ihre Gesichtsformen aber sind denen der Büste Nr. 137 so ähnlich, daß man sie nicht von ihr trennen kann. In der Gewandbehandlung ist ihr die Büste aus Populonia Nr. 138 b aufs nächste verwandt. Auch die Sirenen Nr. 155 zeigen die Bemalungsform der Vasen der Gruppe C bei engster Verwandtschaft mit Stücken der Gruppe D (vgl. Nr. 137, 145, 177). Dazu kommt die stilistische Verwandtschaft zwischen dem sitzenden Silen Nr. 227 (Text Anm. 104), dem Knieenden Nr. 229 (Text Anm. 106), der Figur Nr. 114 (Text Anm. 97) und den älteren Frauenbüsten (Nr. 120—123, Text Anm. 100).

Auch in der Technik stimmen die plastischen Vasen der Gruppe D mit denen der Gruppe C völlig überein. Normalerweise kommen sie aus zwei Matrizen (Vorderseite und Rücken) und auch in Einzelheiten der Arbeit zeigen sie viele Ähnlichkeiten (s. u.).

Aus diesen Tatsachen ist der Schluß zu ziehen, daß die Terrakotten der Gruppe D die der Gruppe C ablösen. Dahin war schon Maximova durch einfache Zusammenstellung des Materials nach Typen gelangt (MVp. 121/5, 130, 145, 156, 163/4). Wir müssen daraus weiter schließen, daß die Terrakotten der Gruppe D auf Rhodos entstanden sind.

Von ihrer Technik war schon vorhin die Rede. Neu ist gegenüber den Vasen von C die Technik der Figuren. Nr. 171 und 212 sind ganz geschlossen, genau wie die stehende Figur Nr. 118. Sonst haben die Figuren im Boden ein eingeschnittenes rundes Brennloch (Nr. 148, 163—166, 196, 198—201, 203/4, 209, 211, 223). In später Zeit wird es durch einen glatten oder dreieckigen Einschnitt ersetzt (Nr. 167 d, 224 b; Blinkenberg, Lindos 510, Tf. 103). Die Matrizen werden nie übergangen, oft bleiben daher Formfehler stehen (z. B. bei Nr. 163/4). Nur die seitliche Naht wird mit dem Stecken roh verschmiert. Die Einzelheiten der Handarbeit sind also die gleichen wie bei C.

Die Figuren sind zum allergrößten Teil mit matten Farben bemalt, nur Nr. 138 c, 155 a—c, 229, 229 A mit Firnis. Nr. 229 zeigt die gleichen Bandornamente wie die Frauenbüsten Nr. 120/2, typologisch wie formal ge-

hört er aber eher der Gruppe D an (vgl. 230/1). Die matten Farben sind im Allgemeinen direkt auf den Ton aufgetragen. Erst in spätarchaischer Zeit wird Engobe verwendet (z. B. bei 170 a, 171; Blinkenberg, Lindos 510: Diese Funde stammen alle aus dem letzten Viertel des 6. Jh.). Die Farben sind Rot (Rotbraun), Schwarz und der Tongrund, dazu Blau und Grün und gelegentlich Braun (Nr. 142). Weiß, Gelb und Rosa (Himbeerrosa) kommen in der Spätzeit hinzu (nach 540).

Viele Stücke lassen sich nach den Grabbefunden datieren. Sie sind in der folgenden Aufstellung angegeben. Mit ihrer Hilfe läßt sich ein ziemlich klares Bild von der zeitlichen Abfolge der Figuren dieser Gruppe gewinnen. Die beste Zeit dieser Werkstätten deckt sich mit der Blütezeit des reifarchaischen Stiles im 2. und beginnenden 3. Viertel des 6. Jh. Doch reicht ihre Tätigkeit noch in den Beginn der spätarchaischen Zeit (nach 540).

Das Material ist so umfangreich, daß nur eine ganz geringe Auswahl daraus im Text erwähnt werden kann. Das übrige sei daher an dieser Stelle behandelt.

Gruppe 1. — Eine Reihe eng zusammengehöriger Stücke bildet die Gruppe 1. Die feine Modellierung der Oberfläche, die Art, wie die Augenlider als dünne Häute über den Augapfel übergreifen, die sehr sorgfältige Arbeit und der einheitliche Ton heben sie aus der Menge der übrigen heraus und lassen vermuten, daß sie aus einer Werkstatt kommen. Außer den Figuren, die in der Gruppe 1 zusammengefaßt sind, kommt sehr wahrscheinlich auch der knieende Silen Nr. 230 aus dieser Werkstatt, vielleicht auch der Achelooskopf Nr. 232.

Die zeitliche Anordnung der Stücke der Gruppe 1 ergibt sich aus folgender Zusammenstellung (die im Text genannten Stücke sind gesperrt):

Reifarchaisch: 575 — nach 550.

Büste Nr. 137 (Text, Anm. 123).
Dazu: Die Frauenbüsten Nr. 138 (138 a datiert: 575—550).
Die Sirene Nr. 155 b.
Der knieende Mann Nr. 230 — dazu Nr. 231/3.

Sirene Nr. 139 (Text, Anm. 126) — dazu Nr. 140.

Kopf Nr. 141 (Text, Anm. 135).
Dazu: Der Neger Nr. 142.
Die Köpfe Nr. 143.
Der Acheloos Nr. 232.

Frau Nr. 144 (Text, Anm. 140/8).

Frauen Nr. 145/6 (Text, Anm. 142/9).
Dazu: Die Repliken Nr. 147—151, 153.
Die Doppelfiguren Nr. 152 (wovon die eine im Typ gleich Nr. 144).
Die Figuren Nr. 156—158.
Die Sirenen Nr. 154, 155 c (154 b datiert: 550/40).

Sitzende Frau Nr. 159 (Text, Anm. 150).
Dazu: Die Figuren Nr. 160.
Der liegende Mann Nr. 161.
Der Heraklesaryballos Nr. 173 — Repliken Nr. 174/5.
Der „Dickbauch" Nr. 176.
Der stehende Mann Nr. 163 — Repliken Nr. 164.

Kopf einer Sitzenden Nr. 162 (Text, Anm. 165).
Dazu: Der „Dickbauch" Nr. 169.
Die geringwertigen Frauenfiguren Nr. 179—184 (Anm. 165).

Stehender Mann Nr. 165 (Text, Anm. 156).
Dazu: Die Repliken Nr. 166/7 (167 c datiert 520/10, 167 d nach 525).
Der liegende Mann Nr. 168.

Spätarchaisch: nach 540.

Stehende Männer Nr. 170 (Text, Anm. 167).
(170 a) datiert nach 525, b) Ende 6. Jh., c) 525—500).
Dazu: Der Leierspieler Nr. 171.
Der Sitzende Nr. 172.
Die Stehende Nr. 172 A.

Samische Köpfe Nr. 177/8 (Text, Anm. 177).
(177 a datiert 525—500).
Dazu: Die Sirene Nr. 155 a.

Gruppe 2. — In der Gruppe 2 ist alles vereinigt, was seinem Aussehen nach aus anderen Werkstätten kommen muß. Es lassen sich mehrere kleine Werkstattkomplexe zusammenstellen:

1. Nr. 185—195.

Typisch sind die teigigen Gesichtsformen und die wie aus zäher Masse gebildeten Augenlider (bes. deutlich bei Nr. 185 und 187). Auch die Art, wie der etwas ausdruckslose Mund tief zwischen Kinn und Wangen eingebettet wird, ist charakteristisch. Es fehlt der feine Schliff, der die Figuren der Gruppe 1 auszeichnet. Der Silen Nr. 186 gehört demnach wohl in diese Gruppe. Man vergleiche zum Unterschied Nr. 230.

2. Nr. 196—204.

Die Figuren Nr. 196—202 gehören ganz eng zusammen. Die Augenbildung und das runde Gesicht erinnern auffällig an Nr. 159, die Mundbildung an Nr. 162 (beide Gruppe 1). Doch bleibt die Feinheit der Modellierung weit hinter der der verglichenen Stücke zurück. Vielleicht handelt es sich um geringwertige Stücke der Gruppe 1 (vgl. etwa Nr. 179—184). Die groben und späten Figuren Nr. 203/4 sind in der Ausführung den Stücken Nr. 196—202 so ähnlich, daß sie wohl aus der gleichen Werkstatt kommen.

3. Nr. 205—222.

Nach der flauen Modellierung der Haarpartien und des Gesichtes, nach der Formung des Mundes und der eigentümlichen Bildung der vorquellenden Augen gehören die Figuren Nr. 205—210 zusammen. Bei etwas festerer Struktur der Gesichtsformen zeigt die Frau Nr. 211 die gleiche Augenbildung wie das Alabastron Nr. 205. Ihr schließt sich die Frau Nr. 212 eng an. In der Modellierung und Profilbildung zeigt die Sirene Nr. 213 mit dem Alabastron Nr. 205 und der sitzenden Frau Nr. 211 soviel Ähnlichkeit, daß sie wohl aus der gleichen Werkstatt stammt. Dabei muß man auch ihre spätere Entstehungszeit in Betracht ziehen. Ihr schließen sich außer Nr. 214/5 noch die kleinen Dämonen Nr. 218—222 an und vielleicht auch die knienden Gestalten Nr. 216/7.

4. Vereinzelt bleiben die sitzenden Frauen Nr. 223/4. Es ist nicht undenkbar, daß sie mit den Frauen Nr. 196—202 zusammenhängen. Doch läßt sich das nicht nachweisen. Auch die schöne Büste Nr. 225 läßt sich nirgends anschließen.

5. Den Stücken der Gruppe C rhodischer Figurenvasen sind die Figuren Nr. 227 (dazu Nr. 228) und Nr. 229 eng verwandt. Sie gehören also noch in die Frühzeit des reifarchaischen Stiles. Sie sind beide im Text behandelt.

Die zeitliche Anordnung dieser Stücke im Vergleich zu denen der Gruppe 1 geht aus folgender Aufstellung hervor:

Reifarchaisch: um 600

Silen Nr. 227 — dazu Maske Nr. 228

Silen Nr. 229

575 — 550

Zur Büste Nr. 137:
Silen Nr. 186

Zur Sirene Nr. 139:
Frauenalabastron Nr. 187: Dazu Nr. 185/6
Nr. 189/90
Frauenalabastron Nr. 205: Dazu Nr. 206.

Zur Frau Nr. 144:
Sirene Nr. 191 — dazu Nr. 192

550—vor 530

Zum Mann Nr. 163 (unter Nr. 145/6)
Sitzende Nr. 223: Dazu Nr. 224 (224 b nach 525)

Zur Sitzenden Nr. 159:
Frauen Nr. 196—202 (datiert: 197 a: 520/10, 197 d: 540).
Mann Nr. 209: Dazu Nr. 210
Frau Nr. 211: Dazu Nr. 212

Zum Kopf Nr. 162:
Knieender Nr. 193: Dazu Nr. 194.

Zum Mann Nr. 165:
Stehende Nr. 207: Dazu Nr. 208 (208 c nach 525).

Spätarchaisch: nach 540

Zu den Köpfen Nr. 177:
„Dickbauch" Nr. 195
Sirene Nr. 213: Dazu Nr. 214, 215 (214 Ende 6. Jh.)
Nr. 218—222
Nr. 216/7
Kopfgefäß Nr. 225: Dazu Nr. 226.

Zu E. — Zuweisung ist auf Grund der Fundorte gesichert. Nicht auf Rhodos gefunden: Nr. 239 (Syra) und 246/8 aus Myrina. Davon ist Nr. 248 wohl sicher aus Rhodos importiert, da sich ganz ähnliche Stücke auf Rhodos fanden. Wahrscheinlich stammen auch Nr. 246 und 239 aus Rhodos.

Die meisten Stücke schließen sich in der Technik an diejenige der Figuren der Gruppe D an, nur wird die Rückseite glatt gelassen. Die Modellierung der Matrize für die Vorderseite ist flau, daher gelegentlich mit dem Stecken nachgearbeitet, aber sehr selten. Im Boden ein rundes oder eckiges Brennloch. Die Vernachlässigung der Rückseiten entspricht der attischen Technik (Athen D). Den attischen Einfluß spüren wir am deutlichsten bei der Sitzfigur Nr. 234: sie ist massiv mit einem schmalen Stabloch. Der Kopf der Figur Nr. 237 erinnert an „Akropolis-Figuren". Ihr Leib gleicht dem der Figur Nr. 239, deren Kopf seinerseits an den der böotischen Figur Nr. 479 erinnert, die nicht ohne attisches Vorbild entstanden sein kann (Text Anm. 229/31), vgl. Poulsen ActaArch. 8, 81. Bei Nr. 239 ist auch eine besondere Kopfmatrize verwendet, also attische Technik frühklassischer Zeit (Athen E), so auch bei den rhodischen Figuren Nr. 252—258. Unter attischem Einfluß auch Nr. 250.

Bemalung in matten Farben, meist auf Engobe. Sie ist meist sehr schlecht erhalten. Farben Rot, Blau und Rosa.

Da die Qualität dieser Figuren im allgemeinen gering ist, werden nur wenige im Text erwähnt. Die übrigen seien hier kurz behandelt (die im Text genannten gesperrt).

Sitzende Nr. 234: dazu Nr. 235 (a—c, e/f datiert 525—490), Nr. 236 (etwas später). — Unter ihrem Einfluß Nr. 203 (Gruppe D!).

Stehende Nr. 237: dazu Nr. 238 und Stehende Nr. 239.

Leierspieler Nr. 240, Stehende Nr. 241:
aus der gleichen Werkstatt wie Nr. 242—247. Gleiche flaue Modellierung, gleicher unmerklicher Übergang der Füße in die Basis, Augenbildung, Behandlung des Mundes gleich. Die Figuren Nr. 242 und 244 verbindet eine ähnliche Bildung der Haare. Die frühesten Stücke noch aus dem Ende des 6. Jh. (Nr. 240/1), die spätesten (Nr. 246, 247: datiert um 460) gehören in frühklassische Zeit. Zur Bedeutung dieser Werkstatt Text Anm. 210. — Dazu ferner Nr. 248/9 und 281 b.

Sitzende Nr. 250: dazu Nr. 251

Hockender Knabe Nr. 252: dazu Nr. 253/4 (datiert 470—450) geringere Stücke Nr. 255—257.

Liegende Frau Nr. 258

Aryballen Nr. 259—263: sind noch Nachzügler reifarchaischer plastischer Vasen.

A. Handgemacht.

91 Rhodos, Museo Inv. 11794. — Stehende. — Fo. Jalysos Grab 422: spätgeometrisch.
ClRh. 3, 102, Abb. 94.
Bemalung nicht beschrieben.

92 Rhodos, Museo Inv. 10671. — Stehende. — Fo. Jalysos Grab 257: 650—625.
ClRh. 3, 46 Abb. 36.

93 Istanbul, Museum. — Kopf. — Fo. Lindos.
Blinkenberg Nr. 1861, Tf. 80. — Augenzeichnung, Bart, Schnurrbart, Haare F..

94 Rhodos, Museo Inv. 13775. — Klagefrau. — F. Kamiros Pap. Grab. 16: vor 650.
ClRh. 6/7, 64 Abb. 77. — Vielleicht handgemacht.

95 Rhodos, Museo a) Inv. 11420—23, b) Inv. 11424. — Stehende. — Fo. Jalysos Grab 339: um 650.
ClRh. 3, 62/3, Abb. 52.
a) Vielleicht Kopfmatrizen.
b) Handgemacht.

96 Rhodos, Museo Inv. 14344—46. — Köpfe. — Fo. Kamiros, Votivbothros.
ClRh. 6/7, 287/9, Nr. III 4—6, Abb. 16—18.
Handgemacht.
a) Nr. III 4. — Massiv. — Rote Reste.
b) Nr. III 5. — Massiv. — Keine Farbe erhalten.
c) Nr. III 6. — Innen hohl. — Rote Reste.

97*Berlin, Antiquarium TC 7750. 87. — Stehende. — Fo. Kamiros (Biliotti).
Winter I 22. 1. — BerlMus. 1923, 30, Abb. 37/9. — Köster, Tf. 12 a/c — Neg. d. Mus. 3754/5.
Wohl ganz handgemacht. Hohl. — Keine Farbe erhalten. — h. 12. 7.

B. Früharchaische Figuren.

98*Berlin, Antiquarium TC 7750. 85. — Stehende. — Fo. Kamiros (Biliotti).
Winter I 20. 6. — BerlMus. 1923, 29, Abb. 32/3. — V. Müller Abb. 277. — Köster Tf. 12 b. — Jenkins, S. 28, Tf. 2. 1/a. — Neg. d. Mus. 4322.
Kopfmatrize. — Keine Farbe erhalten. — h. 17. 6.

99*Paris, Louvre N III 2425 (Heuz. 28, Diph. 116). — Zwei Frauen. — Fo. Kamiros.
Salzmann Tf. 14. — Heuzey Tf. 13, 3. — Winter I 20. 4 — Abb. 3.
Beide Köpfe aus der gleichen Matrize. — Keine Farbe erhalten. — h. 18. 0.

100 Rhodos, Museo Inv. 13811. — Zwei Frauen. — Fo. Kamiros, Pap. Grab 27: um 625.
ClRh. 6/7, 91, Abb. 101.

101 London, Br. Mus. B 157. — Kopfmatrize. — Fo. Kamiros.
Cat. 99, Abb. 22 a/b.

102*Paris, Louvre Heuz. 29. — Kopf einer Stehenden. — Aus Rhodos.
Kopfmatrize. — Keine Farbe erhalten.

103 Rhodos, Museo Inv. 14348—50. — Köpfe. — Fo. Kamiros, Votivbothros.
ClRh. 6/7, 292 Nr. III 8—10, Abb. 20. — Haarritzung.

104 Istanbul, Museum. — Stehende Figuren. — Fo. Lindos.
Blinkenberg Nr. 1868/9, Tf. 81.
Kopfmatrizen. — Die Körper dazu Nr. 1870—72. — Haare, Augen, Gewandornament F..

105 London, Br. Mus. B 153. — Kopf einer Stehenden. — Fo. Kamiros Grab C 7.
Poulsen 157 Abb. 186. — Dohan Abb. 20. — Jenkins 34, Tf. 4. 3. — Keine Farbe erhalten.

106 Rhodos, Museo Inv. 14356. — Kopf. — Fo. Kamiros, Votivbothros.
ClRh. 6/7, 294 Nr. III 16, Abb. 20. — Jenkins Tf. 5. 9.

107 London, Br. Mus. B 144. — Kopf. — Fo. Kamiros Grab C 8.
Poulsen 167, Abb. 195. — Jenkins 52, Tf. 7. 4.
Schwarze Augenzeichnung (Lider und Brauen).

108 London, Br. Mus. a) B 150, b) B 145, c) B 159. — Fo. Kamiros Grab C 6.
a) Stehende. — Cat. 98, Abb. 21. — Keine Farbe.
b) Kopf. — Ph. des archäol. Instituts Marburg 753. — Vgl. Nr. 107.
c) Relief: stehender nackter Mann (?). — Dohan Abb. 21. — Jenkins 29, Tf. 2. 9., 3. 3. — Keine Farbe.

109*Berlin, Antiquarium TC 7994. — Kopf. — Fo. Akropolis von Kamiros (Biliotti).
JdI. 1886, 154. — Winter I 21. 6. — Neg. d. Mus. 4347. — Abb. 2.
Kopfmatrize. — Keine Farbe erhalten; Reste Rot und Gold nicht zugehörig. — h. 10. 6.

110 Rhodos, Museo Inv. 14351/2. — Köpfe. — Fo. Kamiros, Votivbothros.
ClRh. 6/7, 294 Nr. III 11/2, Abb. 20.

111*Paris, Louvre N III 2424 (Ś 672, Heuz. 26). — Stehende. — Fo. Kamíros.
Heuzey Tf. 13. 1. — Winter I 20. 5. — Abb. 4.
Kopfmatrize. — Keine Farbe erhalten. — h. 6. 1.

112*Paris, Louvre S 674 (Heuz. 27). — Kopf einer Stehenden. — Fo. Kamiros.
Abb. 5.
Kopfmatrize. — Keine Farbe erhalten. — h. 6. 9.

113 Rhodos, Museo Inv. 13087. — Stehende. — Fo. Kamiros, ML. Grab 158: 625—600.
ClRh. 4, 280, Abb. 313.

114*Berlin, Antiquarium TC 7750. 86. — Stehende. — Fo. Kamiros (Biliotti).
BerlMus. 1923, 31, Abb. 40/1. — Neg. d. Mus. 3754/5.
Das Ganze aus einer Matrize. — Keine Farbe erhalten. — h. 13. 8.

C. Früharchaische und frühe reifarchaische plastische Vasen.

115 London, Br. Mus. A 450. — Frauenkopf (Flasche). — Fo. Kamiros.
MVp. Nr. 112. — Jenkins Tf. 6. 3.
Kopfmatrize. — Augen weiß. Umriß, Pupille, Brauen F.. Haare F..

116 London, Br. Mus. A 451. — Frauenkopf (Flasche). — Fo. Kamiros.
MVp. Nr. 114.
Kopfmatrize. — Bemalung wie Nr. 115. Knospenhalsband F..

117 London, Br. Mus. A 541. — Doppelkopf (Flasche). — Aus Rhodos.
MVp. Nr. 115.
Zwei Kopfmatrizen. — Haare und Bart des Mannes F..

118 Rom, Pal. Conservatori. — Stehende Frau. — Aus Etrurien (Castellani).
Cat. 197 Nr. 20, Tf. 76. 20. — JHSt. 1927, 146: Ende 7. Jh. (Beazley).
Zwei Matrizen. — Haare schwarz, wohl F..

119 Frauenbüsten (Flaschen).
Zwei Matrizen, unter den Spitzen der Schulterlocken abgeschnitten. — Gewand, Nacktes Tongrund. Haare F.. Augen weiß. Umriß, Pupille, Brauen F..

a) Rhodos, Museo Inv. 11543. — Fo. Jalysos Grab 377: nach 600. — ClRh. 3, 75, Abb. 66. — CVA. Italia 10, Tf. 493. 4 (statt 2). — Zusammen mit Nr. 134 c, Affe wie MVp. Nr. 89, Ente wie MVp. Nr. 75. — Halsband F..

b) Kopenhagen, National Mus. Inv. 4983. — CVA. Danemark 2, Tf. 82 1. — Über der Stirn Haarbinde von weißen Punkten. Halsband F. und weiße Punkte.

120*Paris, Louvre S. 666 (Diph. 100, Heuz. 39, A 385). — Frauenbüste (Flasche). — Fo. Kamiros.
Heuzey Tf. 14. 3. — Pottier Tf. 4.
Zwei Matrizen, unter den Brüsten abgeschnitten.
Chiton Tongrund, Falten und Saum F. Zeichnung, Ohrringe F.. Boden Palmettenornament: vgl. Kinch Abb. 88/99 (vgl. Nr. 122). — h. 11. 7.

121*Paris, Louvre Camp. 3691 (H 6). — Frauenbüste (Flasche). — Aus Italien.
Zwei Matrizen. Typ wie Nr. 120.
Chiton Tongrund, Mäandersäume F.. Die Brustwarzen aufgemalt F.. Haare F., Augen weiß mit F. Zeichnung. — h. 10. 5.

122*Berlin, Antiquarium F. 1301. — Frauenbüste (Flasche). — Aus Caere.
Zwei Matrizen. Beide Arme auf der Brust gekreuzt.
Chiton und Nacktes Tongrund. Haare, Augenzeichnung, Ohrringe, Chitonsäume an den Ärmeln F.. Am Rücken und am Boden Spiralornamente wie bei Nr. 120.

123*Paris, Louvre MNB 2029 (Diph. 101, Heuz. 40, A 386). — Frauenbüste (Flasche). — Fo. Kamiros.
Zwei Matrizen. Typ wie Nr. 122. Mit Modellierstecken übergangen.
Augen weiß, Umriß, Brauen, Pupille F.. Haare F.. Gewand rechts rot, links F.. — h. 9. 8.

124*Berlin, Antiquarium Inv. 30 733. — Frauenbüste (Flasche). — Aus Rhodos.
Neugebauer 32.
Zwei Matrizen. Auf der rechten Brust die rechte Hand.
Gewand rechts rot, links F. Nacktes Tongrund. Augen weiß mit dunkelroter Zeichnung. Haare F., vom Gesicht durch weißen Streifen mit roten Punkten getrennt. Ohrringe weiß mit rotem Punkt. — h. 8. 7.

125 Rhodos, Museo Inv. 11577. — Frauenbüste (Flasche). — Fo. Jalysos Grab 377: nach 600.
ClRh. 3. 75 Abb. 66.

126*Berlin, Antiquarium Inv. 30 732. — Frauenbüste (Flasche). — Aus Rhodos.
Neugebauer 32.
Zwei Matrizen, unter den Brüsten abgeschnitten (vgl. Nr. 127). — Bemalung wie Nr. 124. — h. 8. 9.

127 Frauenbüsten (Flaschen).
Zwei Matrizen. Unter den Brüsten abgeschnitten. — Gewand links F., rechts rot. Nacktes Tongrund. Augen weiß mit F. Zeichnung. Haare F..

a) Rhodos, Museo Inv. 12 999. — Fo. Kamiros, ML. Grab 178: um 575. — ClRh. 4, 314, Abb. 349. — CVA. Italia 10, Tf. 493. 2 (statt 4). — Zusammen mit Nr. 138 a Widderkopf wie MVp. Nr. 101 (vgl. Jalysos Grab 123 — ClRh. 3. 24, Abb. 6: 600—575?). — Halsband F. und weiße Punkte.

b) Oxford, Ashmolean, Mus. Inv. (A) 1879. 146, (B) 1884. 685. — (A) Fo. Kamiros. — CVA. Graet Britain 9, Tf. 398, 1/2. — Beide aus der gleichen Matrize.

c) Paris, BN. Rid. 193/4. — Aus Rhodos. — 193: Ridder Tf. 5; CVA. France 10, Tf. 479. 10/1. — 194: CVA. France a. O. 9/12. — Bei 194 Falten auf Mantel eingeritzt.

d) München, Mus. f. ant. Klk. Inv. 990. — MVp. Nr. 95. — Halsband und Haarbinde F. und weiße Punkte.

e) Bonn, akad. Kunstmus. Inv. 1525. — Aus Athen. — AA. 1936, 388 Nr. 39, Abb. 44. — Bemalung wie d..

128*Berlin, Antiquarium Vas. Inv. 3703. — Gorgo. — Aus Rhodos.
Neugebauer 32. — Replik Nr. 129.
Zwei Matrizen.
Gesicht und Hals Tongrund. Haare und Schlangen F.. Augen weiß mit roter Zeichnung. Zähne weiß, Zunge rot. — h. 6. 8.

129 Wien, Kunsthist. Museum. — Gorgo. — Fo. Siana.
AA. 1892, 116 Nr. 112 Abb.. — MVp. Nr. 98.
Wohl Replik von Nr. 128. — Gleiche Bemalung. Auf den Schlangen weiße Punkte.

130*Paris, Louvre Camp. 3644 (H 12). — Helmaryballos. — Aus Italien.
Typ wie Nr. 134. — Replik von Nr. 132/3. — Bemalung wie Nr. 131. — Eine Matrize. Hinten handmodelliert.
Gesicht und Helm Tongrund. Wangenklappen und Rist rot.. Stirnplatte: Palmette F. und rot auf Tongrund. Am Ansatz der Wangenklappe Lotosblüte: F. Umriß mit roter Füllung. Ebenso die Dreiecksmuster am unteren Helmrand. Augen weiß mit F. Zeichnung, Bart und Schnurrbart rot. — h. 7. 2.

131 Syrakus, Museum. — Helmaryballos. — Fo. Fusco Grab 477.
NSc. 1895, 182 Abb. 84. — Helm Tongrund, am Ansatz der Wangenklappe Lotosblüte F..

132*Paris, Louvre. — Drei Helmaryballoi.
Typ vgl. Nr. 134. — Drei Repliken von Nr. 130, 133.
a) CA 771. — Fo. Smyrna. — Helm F. Gesicht Tongrund. Augen weiß, mit F. Zeichnung. Schnurrbart F..
b) Camp. 3648 (H 10). — Aus Italien. — Bemalung wie a, an der Stirnplatte Ritzung.
c) CA 2892. — Bemalung wie a, Schnurrbart und Augenzeichnung rot.

133*Berlin, Antiquarium. — Zwei Helmaryballoi.
Typ vgl. Nr. 134. — Zwei Repliken von Nr. 130/2.
a) F. 1305. — MVp. Nr. 79. — Neugebauer 32. — Helm F. Gesicht Tongrund. Augen weiß mit F. Zeichnung. Schnurrbart F., Wangenklappen rot und weiß gesäumt. An der Stirnplatte Ritzung.
b) F. 1306. — Aus Smyrna. — Gleiche Bemalung wie a. An der Stirnplatte rot und weiß gemalte Palmette. — h. 7. 4.

134 Helmaryballoi.
Die Liste im wesentlichen nach Kukahn, Der griechische Helm Anm. 179, 181, 183 a.
Eine Matrize. — An der Stirnplatte häufig Ritzung. — Nacktes Tongrund. Augen stets weiß. Pupille, Umriß und Brauen (Augenzeichnung) meist F., zuweilen rot. Schnurrbart in der Farbe der Augenzeichnung. Helm F.; häufig sind Helm und Wangenklappen rot oder weiß gerandet und auf die Wangenklappen weiße Punktrosetten gemalt.
a) Oxford, Asmolean Mus. (A) Inv. 1874. 295, (B) 1879. 137/8, (C) 1921. 1354. — Aus Kamiros. — CVA. Graet Britain 9, Tf. 398. 3, 399. 1—4. — Stirnplatte bei B/C mit Ritzung, bei A ohne. — Augenzeichnung und Schnurrbart rot; Ränder von Helm und Wangenklappen rot.

b) London, Br. Mus. A 117—19, 1121. — Aus Kamiros. — Vgl. MonAnt. 14, 272.

c) Rhodos, Museo Inv. 11533. — Fo. Jalysos Grab 377: nach 600. — ClRh. 3. 73, Abb. 66. — CVA. Italia 10, Tf. 493. 1. — Stirnplatte mit Ritzung. — Augenzeichnung F.

d) Istanbul, Museum. — Fo. Lindos. — Blinkenberg Nr. 1929—31. — Augenzeichnung F., am einen Helm weißes Detail.

e) München, Mus. f. ant. Klk. Slg. Loeb. — Aus Rhodos. — Sieveking 2, Tf. 122. — Stirnplatte Ritzung. — Reste F..

f) Ehem. Slg. Scheurleer Inv. 1845. — Aus Rhodos. — CVA. Pays bas 1, Tf. 9. 4. — Augenzeichnung F., an Stirnplatte und Wangenstück weiße Rosetten.

g) Athen, NM.. — Aus Rhodos. — Ephem. 1917, 211 Anm. 1.

h) Berlin, Antiquarium F 1304. — Aus Corneto. — Stirnplatte mit Ritzung. — Augenzeichnung und Schnurrbart F., Helmränder rot.

i) Corneto, Museo civico. — Aus Corneto. — MonAnt. 14, 273. — Zwei Exemplare.

k) Florenz, Museo topografico. — Fo. Sovana. — NSc. 1902, 500 Abb. 2. — Helm F..

l) Florenz, Museo topografico Inv. 8362. — Fo. Vetulonia. — NSc. 1894, 347, Abb. 19. — CVA. Italia 8, Tf. 375. 8. — Stirnplatte mit Ritzung. — Augenzeichnung F..

m) Rom, Museo preistorico (Kircher Inv. 498). — Aus Italien. — MonAnt. 14, 270 Nr. 1, Abb. 1. — Stirnplatte mit Ritzung. — Augenzeichnung F.; am Helmgeison weiße Punkte.

n) Slg. Stoddard. — Aus Syme. — Baur, Stoddard Collection Nr. 66, Abb. 12. — War mir nicht erreichbar.

o) Athen, NM. Inv. 2074. — Aus Mylasa. — Nicole Nr. 811. — Hierhergehörig?: „nasal" erwähnt.

p) Samos. — Fo. Heraion. — Buschor 48, Abb. 168/9. — Augenzeichnung und Schnurrbart F., Helm Reste F..

q) Thera. — Fo. Sellada. — Thera 2, 28 Nr. 23, Abb. 72. — Zum Ton vgl. PNc. 178. — Augenzeichnung und Lippen rot. Helmrand und Helmbusch rot.

r) Mykonos. — Fo. Rheneia, aus Delos. — Délos 17,69 Nr. 66, Tf. 49. — Augenzeichnung und Schnurrbart F..

s) Athen, NM. — Fo. Sounion. — Ephem. 1917, 210 Abb. 20. — Stirnplatte mit Ritzung. — Augenzeichnung F., Helmrand weiß, an den Wangenklappen weiße Rosetten.

t) Odessa. — Fo. Berezani. — AA. 1908, 180 Abb. 14. — Stirnplatte mit Ritzung. — Helm wohl F. mit weißen Punkterosetten.

u) Goluchow, Czartoryski Inv. 192. — CVA. Pologne 1, Tf. 7. 2. — Augenzeichnung und Schnurrbart F., an Wangenklappen und Stirnplatte weiße Punktrosetten.

v) Kopenhagen, National, Mus. Inv. 732. — CVA. Danemark 2, Tf. 82. 4. — Augenzeichnung und Schnurrbart F..

135*Berlin, Antiquarium M 16. — Kriegerkopf (Flasche). — Fo. Milet. MVp. 157.
Eine Matrize für das Gesicht.
Lippen rot. Helm rot mit grünem Bügel. — h. 8. o.
Rot 308, Grün 908.

136*Paris, Louvre MNB 2027 (Heuz. 58, Diph. 102, A 393). — Kriegerkopf (Flasche). — Aus Rhodos.
Eine Matrize wie Nr. 135, aber etwas kleiner. An der Stirnplatte graviertes Ornament. — Keine Farbe erhalten.

136A Zu Nr. 135/6.
a) München, Mus. f. ant. Klk. — Aus Rhodos. — AA. 1910, 487 Nr. 1, Abb. 12 = MJb. 1910, 140 Nr. 1, Abb. 7. — Vgl. PNc. 179 Anm. 1. — Stirnplatte mit Ritzung. — Rote Reste wohl matte Farbe.
b) Paris, BN. Rid. 197. — Fo. Kamiros. — Ridder Tf. 5. — CVA. France 10, Tf. 479. 18/9. — Lippen und an der Stirnplatte rot, wohl matte Farbe.
c) Palermo. — Fo. Selinus. — MonAnt. 32, 224, Tf. 43. 10. — Rot überall.

D. Reifarchaische Figuren und plastische Vasen

Gruppe 1.

137*Paris, Louvre S 664 (Heuz. 4, A 387). — Frauenbüste (Flasche). — Aus Rhodos.
MVp. Nr. 65. — Abb. 6.
Zwei Matrizen. — Ringsum bemalt.
Mantel Tongrund, Chiton rot. Nacktes Tongrund, Lippen rot. Ausguß grün. — h. 9. 7.

138 Zu Nr. 137. — Frauenbüste (Flasche).
a) Rhodos, Museo Inv. 13000. — Fo. Kamiros ML. Grab 178: 575—550. ClRh. 4, 314, Abb. 349 links. — CVA. Italia 10 Tf. 493. 3. — Keine Farbe erhalten.
b) Florenz, Museo topografico. — Fo. Populonia (Kammergrab: bis spätkorinthisch).
MonAnt. 34, 359, Abb. 26, Tf. 15. 3. — Zusammen mit Hasen wie MVp. Nr. 87/8; spätkorinthische Bombylioi Tf. 15.
c) London, Br. Mus. — Wohl aus Kamiros.
MVp. 130, Abb. 23.
Zwei Matrizen. — Nacktes Tongrund, Augen weiß, Augenzeichnung, Haare, Binde (mit weißen Punkten), Ausguß und Chiton auf der linken Schulter und auf der Brust F., Lippen wohl rot. Halsband F..

139*München, Mus. f. ant. Klk. NI 6606. — Sirene (Flasche). — „Aus Megara".
Abb. 8.
Zwei Matrizen. — Ringsum bemalt.
Brust vorn und unter den Haaren hinten rot. Flügeldecken: Streifenteilung in schwarzer Zeichnung, abwechselnd schwarz und rot gefüllt mit je einem tongrundigen Streifen dazwischen. Am Gesicht rote Spuren (?). Ausguß blau. — h. 10. 3.

140 Zu Nr. 139. — Sirene (Flasche).

a) London, Br. Mus. B 291. — Fo. Kamiros.
Cat. Tf. 18 c.
Nacktes Tongrund, Lippen rot, Augenzeichnung schwarz. Halsband schwarze Wellenlinie. An Brust und Flügeln rote Flecken, Federzeichnung schwarz auf weiß. Ausguß und Griff rot und grün.

b) Syrakus. — Fo. Gela, Bitalemi. — MonAnt. 17, 715/6, Abb. 544/5.

c) Delos. — Fo. Heraion. — Délos 11, 156, Abb. 110.

141*Karlsruhe, bad. Landesmuseum H 670. — Frauenkopf.
Abb. 7.
Eine Matrize, Rücken verloren. — Keine Farbe erhalten. — h. 4. 8.

142*Heidelberg, Universitäts Slg. — Negerkopf (Flasche). — „Aus Theben".
MJb. 1919, 35 Abb. 53/4.
Eine Matrize.
Haut braun, Haare und Ausguß rot.

143 Kopf ähnlich Nr. 141/2.

a) Paris, Louvre AM 329. — Sitzende Frau. — MVp. Nr. 66.

b) Paris, BN. Rid. Nr. 195. — Frauenbüste (Flasche). — CVA. France 10. Tf. 479. 15/6. — Vgl. Nr. 138 b.

144*Berlin, Antiquarium TC 8645. — Stehende Frau (Flasche). — Aus Rhodos.
AM. 1921, Tf. 4. 1. — BerlMus. 1923, 31, Abb. 43. — V. Müller Abb. 342. — Buschor 34, Abb. 122 (um 540/30). — Abb. 10.
Zwei Matrizen. — Ringsum bemalt.
Nacktes Tongrund. Mäntelchen und Chiton (nur hinten) rot. Ausguß rot.

145*Berlin, Antiquarium F. 1297. — Stehende Frau (Flasche). — Fo. Jalysos (Biliotti).
JdI. 1899, 73 Abb. — Winter I 41. 1 d. — BerlMus. 1923, 31 Abb. 44. — Schneider Abb. 24. — Neg. d. Mus. 3753.
Zwei Matrizen. — Ringsum bemalt.
Nacktes Tongrund, Lippen rot. Chiton rot. — h. 26. 0.
Rot 311.

146*Berlin, Antiquarium F. 1298. — Stehende Frau (Flasche). — Fo. Jalysos (Biliotti).
Winter I 41. 1 d. — Köster Tf. 14.
Zwei Matrizen, Replik von Nr. 145. — Ringsum bemalt.
Nacktes Tongrund, Lippen rot, Haare schwarz. Chiton und Ausguß rot. — h. noch 17. 3.

147*Paris, Louvre Diph. 108 (A 392). — Stehende Frau (Flasche). — Aus Rhodos.
Heuzey Tf. 12. 5. — Charbonneaux Abb. 8.
Replik von Nr. 145. — Zwei Matrizen. — Ringsum bemalt.
Nacktes Tongrund, Lippen rot, Haare schwarz. Chiton und Mantel rot. Ausguß rot.

148*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5248. — Stehende Frau. — Aus Kreta. Wohl Replik von Nr. 145. — Zwei Matrizen, im Boden rundes Brennloch.
An Chiton und Mantel und am Vogelkopf rot.

149*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5256. — Stehende Frau (Flasche). — „Aus Locroi".
Replik von Nr. 148. — Keine Farbe erhalten.

150 Wohl Repliken zu Nr. 145.

a) Athen, NM. N 5669.
Mitteilung und Photo Kukahn.
Zwei Matrizen. — Ringsum bemalt.
Nacktes Tongrund. Lippen, Augen, Haare rot. Augenbrauen schwarz. Chiton rot, an den Säumen schwarz. Kopf und Brust des Vogels rot. Ausguß schwarz.

b) London, Br. Mus. B 205. — Fo. Kamiros.
Cat. Tf. 17 b.
Chiton, Mantel, Ausguß rot.

c) London, Br. Mus. B 337. — Frauenkopf (von einer Flasche). — Fo. Naukratis.
Naukratis 1, Tf. 15, Abb. 8. — Mundbildung vgl. Nr. 141.

151 Zu Nr. 145—147. — Stehende Frau (Flasche).

a) Rhodos, Museo Inv. 6478. — Fo. Jalysos Grab 93. — CVA. Italia 10, Tf. 485. 1.

b) Rhodos, Museo Inv. 6482. — Fo. Jalysos Grab 93. — CVA. Italia 10, Tf. 485. 2.

c) Neapel. — Fo. Cumae. — MonAnt. 22, 545, Tf. 72. 1.

d) Syrakus. — Fo. Gela, Grab 84. — MonAnt. 17, 51/2, Abb. 25. — Blinkenberg 508.

e) Palermo. — Fo. Selinus. — MonAnt. 32, 211, Tf. 38. 1/a, 4 = Kekule, Terrakotten von Sizilien 12, Abb. 16.

f) Aigina. — Fo. Aphaiatempel. — Furtwängler 379 Nr. 61, Tf. 110. 4/a, 5, 7. — E (?) und rote Reste an Haaren und Ausguß.

g) Thera. — Fo. Sellada. — Thera 2, 25 Nr. 6, Abb. 60. — Winter I 41. 1 e.

h) Samos. — Fo. Heraion. — Buschor 35, Abb. 134/5.

i) Athen, NM. — Fo. Argos, Heraion. — Waldstein 2, 37 Nr. 208, Tf. 47. 13 (vgl. zu Nr. 209).

152 Zu Nr. 145—147. — Zwei Vorderseiten Rücken an Rücken (Flaschen).

a) New-York, Metropolitan Mus.. — Aus Sizilien.
Antike Plastik 1 Abb. — BMetrMus. 1930, 242/3, Abb. 1—4. — Beazley-Ashmole, Greec sculpture Abb. 31. — Buschor 35, Abb. 132. A wie Nr. 144, B wie Nr. 156. Köpfe ganz wie Nr. 145/6. — Chitone rot. Nacktes und Vögel Tongrund. Lippen rot. Plinthe und Ausguß rot.

b) Palermo. — Fo. Selinus. — MonAnt. 32, 212, Tf. 38. 5. — Mehrere Exemplare. — Reste Rot.

153 Zu Nr. 148. — Stehende Frau.

a) London, Br. Mus. B 206. — Fo. Kamiros.
Cat. Tf. 17 c. — Huish Tf. 11 (B 104).
Nacktes und Chiton Tongrund. An Lippen und Mantelsaum rot.

b) Istanbul, Museum. — Fo. Lindos. — Blinkenberg Nr. 2105, — Lippen und Gewand rot.

c) Rhodos, Museo Inv. 12901. — Fo. Kamiros, ML. Grab 148. — ClRh. 4, 274, Abb. 305.

d) Palermo. — Fo. Selinus. — MonAnt. 32, 211, Tf. 38. 3/a.

154 Sirenen (Flaschen), Köpfe ähnlich dem von Nr. 148.

a) Rhodos. — Fo. Jalysos Grab 36. — ASAthene 6/7, 299 Nr. 29, Abb. 194. — An den Haaren rot.

b) Rhodos, Museo Inv. 10503. — Fo. Jalysos Grab 200: 550/40. — ClRh. 3, 36, Abb. 20 c.

c) Istanbul, Museum. — Fo. Lindos. — Blinkenberg Nr. 2313, Tf. 108.

d) Palermo. — Fo. Selinus. — MonAnt. 32, 212, Tf. 38. 6.

e) Rom Vatican. — Winter I 226. 4 d. — Albizzati Nr. 264, S. 91, Abb. 35. — Antike Plastik 4, Abb. 6. — Ausguß, Lippen, Flügel rot.

155 Sirene (Flasche). — b/c sind älter als a.
Eine Matrize.

a) Rhodos, Museo Inv. 13345/6. — Fo. Kamiros, ML. Grab 165: 520/10. — ClRh. 4, 286, Abb. 320. — Brust F. mit weißen Punktrosetten. Flügel weiß, Gesicht und Haare (?) weiß.

b) Mykonos. — Fo. Rheneia (aus Delos). — Délos 17, 69 Nr. 65, Tf. 49. — Wohl noch um 575. — Umriß, Pupille und Brauen F., Haar F., über der Stirn Haarband in weißen Punkten.

c) Kassel, Hess. Landesmuseum. — Fo. Samos, West-Nekropole Grab 45. — Böhlau 46, Tf. 2. 1. — MVp. 145, Abb. 31. — Augen wohl weiß, Umriß, Pupille, Brauen F., Haare F., Brust und Flügel F., an der Brust weiße Punkte, Flügelzeichnung eingeritzt.

156*Paris, Louvre Diph. 61. — Stehende Frau (Flasche). — Aus Phönikien. Pottier Tf. 2. — MVp. Nr. 64. — Vgl. Nr. 152 a, 144.
Ganz ähnlich Nr. 145, aber anderer Typ. — Zwei Matrizen.
Chiton schwarz mit roten Punkten. Nacktes Tongrund. Haare und Ausguß rot.

157 London, Br. Mus. B 285. — Liegende Frau (Flasche). — Fo. Kamiros. Cat. Tf. 18 b. — MVp. 137, Abb. 28. — Vgl. ehestens Nr. 156.
Chiton und am Ausguß rot. Weiße Reste.

158 Athen, NM. N 5668. — Stehende Frau (Flasche).
Mitteilung und Photo Kukahn.
Wohl Replik von Nr. 156. — Zwei Matrizen.
Nacktes Tongrund. Chiton wohl Tongrund mit schwarzer Mittelbahn. Haare wohl schwarz auf Rot. Rand der Plinthe rot.

159*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5333. — Sitzende Frau (Flasche). MVp. Nr. 68.
Eine Matrize.
Nacktes (Hals, Gesicht, Unterarme) weiß, Lippen rot. Am Mantel, Chiton und Sessel rote Spuren. — h. 15. 9.

160 Zu Nr. 159. — (Flaschen, c Statuetten).

a) Rhodos, Museo Inv. 6489. — Fo. Jalysos Grab 93. — CVA. Italia 10, Tf. 485. 4. — Am Ausguß rot.

b) Neapel, Fo. Cumae. — MonAnt. 22, 546, Tf. 72. 7/9. — Zwei Exemplare.

c) Syrakus. — Fo. Gela, Bitalemi. — MonAnt. 17, 709, Abb. 535 links.: 22 Exemplare.

d) Palermo. — Fo. Selinus. — MonAnt. 32, 213, Tf. 39. 1.

e) New-York, Metropolitan Mus. — „Aus Sizilien"
BMetrMus. 1934, 126. — Nacktes Tongrund, Lippen und Augenzeichnung rot. Mantel und Diadem rot. Chiton Tongrund. Tron und Schemel rot.

f) Samos. — Aus Samos. — Buschor 39, Abb. 137 (um 550).

g) London, Br. Mus. B 336. — Fo. Naukratis. — Naukratis 1, Tf. 15. 8. — Cat. Tf. 9 g. — Weiße Reste?

161 Liegender Mann. — Kopf ähnlich Nr. 160.

a) Rhodos, Museo Inv. 11806. — Fo. Jalysos Grab 428. — ClRh. 3, 143, Abb. 136. — Rote Reste.

b) Rom, Pal. Conservatori. — Fo. Etrurien. — Cat. 194, 4, Tf. 76. 4.

c) Kassel, hess. Landesmuseum. — Fo. Samos, West-Nekropole Grab 28. — Böhlau 41, Tf. 14. 2. — Rote Reste.

162*Paris, Louvre S 661 (Heuz. 35). — Frauenkopf. — Aus Rhodos.
Heuzey Tf. 11. 3. — Abb. 11.
Eine Matrize. — Wohl von einer Sitzenden wie Nr. 159. — Keine Farbe erhalten.

163*Berlin, Antiquarium TC 7750. 97. — Stehender Mann. — Fo. Jalysos (Biliotti).
Winter I 42. 5 d.
Zwei Matrizen. Im Boden ganz enges Brennloch (Dm. 0. 2). — Ringsum bemalt.
Chiton Tongrund. Haare schwarz (z. T. auf Rot). Mantel und Nacktes rot. Basis rot. — h. 19. 5.

164*Berlin, Antiquarium TC 7750. 98. — Stehender Mann. — Fo. Jalysos (Biliotti).
Replik von Nr. 163 aber etwas niedriger (h. 18. 5, zusammengesunken), zeigt den gleichen Formfehler am rechten Auge. — Zwei Matrizen, im Boden ganz enges Brennloch.
Bemalung wie Nr. 163.

165*Paris, Louvre N III 2426 (Heuz. 36, Diph. 109). — Stehender Mann. — Fo. Kamiros (Biliotti).
Salzmann Tf. 11 links. — Heuzey Tf. 12. 4. — Winter I 42. 5. — Huish Abb. 19.
Nur im Kopf von Nr. 163 abweichend. — Zwei Matrizen, im Boden rundes Brennloch.
Mantel rot. — h. 26. 6.

166*Paris, Louvre Diph. 63 (Heuz. 206/7). — Zwei stehende Männer. — Aus Phönikien.
Wie Nr. 165. — Chitone und an den Haaren rot.

167 Zu Nr. 165. — Ganz ähnlich oder in der Kopfform ähnlich Nr. 145 (a und b).
a) Syrakus. — Fo. Gela Grab 423. — MonAnt. 17, 187, Abb. 142.
b) Palermo. — Fo. Selinus. — MonAnt. 32, 211, Tf. 38. 2. — Im Haar rot.
c) Rhodos, Museo Inv. 13343. — Fo. Kamiros Grab 165: um 520/10. — ClRh. 4, 286, Abb. 319.
d) Istanbul, Museum. — Fo. Lindos. — Blinkenberg Nr. 2101/2, 2104, 2112 (Flasche), Tf. 95. — 2101: nach 525. — Mehrere ganze und gebrochene Exemplare. Bei 2104 in den Plinthen Einstiche.
e) Neapel. — Fo. Cumae. — MonAnt. 22, 546, Tf. 72. 13.
f) Syrakus. — Fo. Megara Hyblaea Grab 30 und 72. — MonAnt. 1, 820, Tf. 5. 8, 834 Abb. — Blinkenberg 507 (550—500).
g) Palermo. — Fo. Selinus. — MonAnt. 32. 213, Tf. 38. 10/a.
h) Thera. — Fo. Sellada. — Winter I 42. 5 f. — Thera 2, 25 Nr. 5, Abb. 59. — Füße rot. Mantelsaum schwarz, Haar braun.

168 Syrakus. — Liegender Mann. — Fo. Fusco Grab 133.
NSc. 1893, 483, Abb. — Kopf ganz ähnlich dem von Nr. 165.

169 Rhodos, Museo Inv. 6488. — „Dickbauch". — Fo. Jalysos Grab 93.
CVA. Italia 10, Tf. 485. 3. — Kopf ganz verwandt Nr. 162.

170 Zu Nr. 165. — Ohne die seitlichen Schulterlocken.
a) Istanbul, Museum. — Fo. Lindos. — Blinkenberg 511, Nr. 2103, Tf. 95: nach 525. — Mit E.. Haare rot.
b) Syrakus. — Fo. Gela Grab 262: Ende 6. Jahrh. — MonAnt. 17. 138. — Blinkenberg 508.
c) Syrakus. — Fo. Megara Hyblaea Grab 444, 412. — Blinkenberg 507 (525—500).
d) Samos. — Fo. Heraion. — Buschor Abb. 163.

171*Berlin, archäologisches Seminar E 8. — Stehender Leierspieler. — Aus Smyrna.
AA. 1925, 222, Abb. 1 a/b. — AA. 1936, 282, Abb. 1/2 (283/4).
Zwei Matrizen, ganz geschlossen. — Ringsum bemalt, z. T. auf E.. Mantelfalten an der Brust und auf dem Rücken, Chitonfalten zwischen den Beinen rot ohne E.. Chiton am Nacken und rechts und links der Falten zwischen den Beinen rosa auf E.. Nacktes rot, an den Füßen auf das Rot Rosa auf E., vom Chiton und der Plinthe herübergekommen. Plinthe seitlich rosa ohne E.. — h. 14. 1.
Rot 339, Rosa 331 (auf E.).

172*Bonn, akad. Kunstmus. D 557. — Sitzender Mann.
Abb. 12.
Eine Matrize. Rücken freihändig modelliert. Oben, wo der Kopf abgebrochen ist, offen; im Gesäß ein Stiftloch. — Keine Farbe erhalten. — h. 5. 9.

172A New-York, Metrop. Mus. Acc. No. 35 114. — Stehende Frau (Flasche). — „Aus Sizilien". — BMetrMus. 1935, 179, Abb. 2/3. — Sehr fein übergangen. Vgl. Nr. 171 und 170. — Am Ausguß Rot.

173*Berlin, Antiquarium TC 4832. — Herakleskopf (Flasche). — Fo. Tarent.
Typ wie Nr. 175.
Eine Matrize.
Lippen des Herakles und am Löwenfell rot. — h. 7. 1.

174*Paris, Louvre H 113. — Herakleskopf (Flasche).
Replik von Nr. 173. — Überall Rot.

175 Zu Nr. 173/4.

a) London, Br.Mus. B 286. — Fo. Kamiros. — Cat. Tf. 18 d. — Ganz rot.

b) Paris, BN. Rid. 198. — Fo. Kamiros. — CVA. France 10, Tf. 479. 13/4.

c) Palermo. — Fo. Selinus. — MonAnt. 32, 225, Tf. 43. 8. — An den Ohren rot.

176*Berlin, Antiquarium TC 8402. — „Dickbauch". — Aus Theben.
Winter I 213. 4. — Neg. d. Mus. 4321/2. — Abb. 9.
Zwei Matrizen. — Ringsum bemalt.
Ganz rot, ausgenommen die Haare. Augen schwarz.

177 Vgl. Nr. 145, abweichende Kopfbildung, ähnliche Modellierung.

a) Rhodos, Museo Inv. 13168. — Sirene (Flasche). — Fo. Kamiros, ML. Grab 180: 525—500. — ClRh. 4, 325, Abb. 361. — CVA. Italia 10, Tf. 485. 5. — Reste Rot.

b) Samos. — Frauenkopf (von einer Flasche). — Fo. Heraion. — Buschor 35, Abb. 133 (525/500).

c) Aigina. — Sirene (Flasche). — Fo. Aphaiatempel. — Furtwängler 381 Nr. 82, Tf. 110. 6.

178 Vgl. Nr. 145.

a) Samos. — Frauenkopf (von einer Flasche). — Aus Samos. — Buschor 53, Abb. 196.

b) Samos. — Frauenkopf (von einer Flasche). — Aus Samos. — Buschor 53, Abb. 197.

179*Paris, Louvre MN 330 (Diph. 167). — Stehende Frau (Flasche). — Aus Aegina.
Vgl. Nr. 181.
Zwei Matrizen. — Wohl nur vorn bemalt.
Nacktes Tongrund, Lippen rot. Chiton schwarz mit roten Punkten. Diadem schwarze und rote Zungen. Basis und Ausguß rot. — h. 20. 3.

180*Paris, Louvre Diph. 62 (Heuz. 210). — Stehende Frau (Flasche). — Aus Phönikien.
Vgl. Nr. 179, 181.
Zwei Matrizen. — Chiton rot.

181*Berlin, Antiquarium F. 1295. — Stehende Frau (Flasche). — Aus Ägina.
Winter I 42. 3 a. — Köster Tf. 13 b.
Zwei Matrizen. — Ringsum bemalt.
Nacktes Tongrund, Lippen rot. Gewand rot mit schwarzen Punkten. Am Ausguß rot. Füße und Basis rosa. — h. 19. 0.
Rot 356, Rosa 333.

182*Berlin, Antiquarium F. 1300. — Stehende Frau (Flasche).
Winter I 42. 3.
Zwei Matrizen. Ähnlich Nr. 181, der Kopf aber abweichend und kleiner. Nur an der Basis rot. — h. 17. 3.

183 Zu 179—182.

a) Rhodos, Museo Inv. 13532. — Aus Rhodos. — ClRh. 4, 393 Abb. 449/50.

b) Paris, BN. Rid. 196. — Fo. Kamiros. — CVA. France 10, Tf. 479. 17/20.

c) Neapel. — Fo. Cumae. — MonAnt. 22, 545/6, Tf. 72. 3/4. — Bei einer am Ausguß rot.

d) Syrakus. — Fo. Megara Hyblaea Grab 16. — MonAnt. 1, 805, Abb. — Blinkenberg 507 (Ende 6. Jahrh.).

e) Syrakus. — Fo. Gela, Bitalemi. — MonAnt. 17, 705 Abb. 528. — Mehrere Exemplare.

f) Oxford, Ashmolean Mus. Inv. G 2. — CVA. Great Britain 9, Tf. 400. 9.

184 Istanbul, Museum. — Stehende Frauen. — Fo. Lindos.
Blinkenberg Nr. 2106/7, 2109, Tf. 95: „Winter I 42. 3".
Wie Nr. 181/2. — 2106 am Gesicht weiß.

Gruppe 2.

185*Paris, Louvre S 1072 (D 161). — Frauenalabastron. — Fo. Etrurien.
Winter I 42. 2 a. — Pottier, Vases I Tf. 35.
Eine Matrize für Kopf und Brust. Sehr fein übergangen. Am Schleier rechts Klecks E..
Nacktes Tongrund. Augenzeichnung schwarz (Umriß, Pupillen, Brauen). Lippen rot. Zwei aufgemalte rote Halsbänder. Schleiersaum rotes Band zwischen zwei schwarzen Konturen, Schleier wohl Tongrund. Auf dem Leib: schwarz gezeichneter Vogel auf Palmette. Die Vogelbeine und einzelne Palmettenblätter rot. — h. 25. 7.

186*Berlin, Antiquarium TC 8358. — Knieender Silen (Flasche). — Fo. Kition.
AA. 1895, 42 Nr. 54. — Winter I 215. 2 e. — MVp. 139, Abb. 29.
Eine Matrize. Ohren freihändig angefügt, gebrochen. — Nachlässig bemalt.
Nacktes rot, Haar und Bart schwarz.

187*Berlin, Antiquarium F. 1294. — Frauenalabastron. — Aus Caere.
Winter I 42. 2 g. — Neg. d. Mus. 4479. — Abb. 14.
Eine Matrize (hinten Bruch, soweit erhalten, glatt).
Nacktes Tongrund, Lippen rot. Chiton und Schleier rot. Ausguß rot. — h. 9. 6.

188 Zu Nr. 187. — (e ähnlicher Typ, sonst abweichend).
a) London, Br. Mus. B 203. — Fo. Kamiros. — Cat. Tf. 7 a.
b) Syrakus. — Fo. Gela. — MonAnt. 17, 265, Abb. 201. — Lippen und Augenzeichnung rot. Am Halsband rot.
c) München, Mus. f. ant. Klk.. — „Aus Korinth". — MVp. Nr. 63.
d) Ehem. Slg. Faina. — Fo. Orvieto. — AZ. 1877, 116/7, Tf. 11. 2. — Nacktes weiß, Schleier und Mündung rot.

189*Paris, Louvre MNB 1766 (Heuz. 45). — „Dickbauch" (Flasche). — Aus Rhodos.
Winter I 213. 1.
Eine Matrize. — Ganz rot. — h. 15. 0.

190 Zu Nr. 189.
a) London, Br. Mus. B 281. — Fo. Kamiros. — Hutton Abb. 11 (B 89). — Cat. Tf. 18 f. — MVp. Nr. 71. — Haar rot, Füße rot. Ausguß grün. E. Reste?
b) Syrakus. — Fo. Megara Hyblaea Grab 86. — MonAnt. 1, 838, Tf. 6. 6. — Rote Spuren.

191*Paris, Louvre S 657 (Heuz. 42, Diph. 99, A 383). — Sirene (Flasche). — Aus Rhodos.
Heuzey Tf. 13. 6 = Huish Abb. 20. — Winter I 226. 4 e. — Abb. 13.
Eine Matrize. — Flammenhaare eingeritzt.
Auf der Brust ein wenig Rot. — h. 8. 4.

192 Zu Nr. 191.
a) Rhodos, Museo Inv. 10653. — Fo. Jalysos Grab 253: 510/500. — ClRh. 3, 194, Abb. 193. — CVA. Italia 10 Tf. 485. 6. — Rote Spuren.
b) Mykonos, Fo. Rheneia (Delos). — Délos 17, 68 Nr. 64, Tf. 49. — E. überall, Henkel rot.
c) Thera. — Fo. Sellada. — Thera 2, 26 Nr. 13, Abb. 66. — Winter I 226. 4 k. — Bauch weiß, Flügel an Schulter rot, weißer Streifen. Flügelspitzen und Schwanz schwarz.
d) Cambridge, Fritzwilliam Mus. Inv. 13/28. — CVA. Great Britain 6, Tf. 243. 6. — Gesichtsformen genau wie Nr. 187. — Lippen rot.

193*Paris, Louvre CA 1815. — Knieender (Flasche).
Eine Matrize, Rücken freihändig modelliert.
Nacktes und Ausguß rot, Haare schwarz. — h. 14. 0.

194 Zu Nr. 193.
Palermo. — Knieender (Flasche). — Fo. Selinus.
MonAnt. 32, 219, Tf. 41. 8. — Überall rote Reste.

195*Paris, Louvre CA 12. — „Dickbauch".
Zwei Matrizen. — Vorn schöne glatte E.. — h. 7. 3.

196*Paris, Louvre Diph. 114. — Sitzende Frau. — Aus Rhodos.
Heuzey Tf. 11. 2 = Huish Abb. 15. — Pottier Tf. 4. — Winter I 43. 5 f. — Charbonneaux Abb. 10. — Enc. 2. 189.
Eine Matrize, Rücken glatt, im Boden rundes Brennloch.
Nacktes Tongrund, Lippen rot. Chiton und Schuhe rot, Schleier Tongrund. Sessel seitlich und Schemel rot. — h. 23. 0.

197 Zu Nr. 196.

a) Rhodos, Museo Inv. 13397. — Fo. Kamiros, ML. Grab 167: 520/10. — ClRh. 4, 290, Abb. 328. — Reste Rot.

b) London, Br. Mus. B 172. — Fo. Kamiros. — Hutton Abb. 9 (B 58). — Cat. Tf. 9.

c) Rhodos, Museo Inv. 10749. — Fo. Jalysos Grab 282. — ClRh. 3, 126, Abb. 118. — Reste Rot.

d) Rhodos, Museo Inv. 11825. — Fo. Jalysos Grab 434: um 540. — ClRh. 3, 230, Abb. 227.

e) Palermo. — Fo. Selinus. — MonAnt. 32, 214, Tf. 39. 5, 10 (vgl. Abb. 112). — Mehrere Exemplare. — Tron vorn und seitlich rot. An der Brust Braun mit roten Flecken.

f) New-York, Metropolitan Mus. — Aus Sizilien. — BMetr.Mus. 1935, 178 Abb. 1. — Chiton rot, Schuhe rot.

g) Neapel. — Fo. Cumae. — MonAnt. 22, 546, Tf. 72. 10. — Kopf.

h) Aigina. — Fo. Aphaiatempel. — Furtwängler Aegina 379 Nr. 64, Tf. 110. 9. — Köpfe: Reste weiß.

i) Thera. — Fo. Sellada. — Thera 2, 25 Nr. 9, Abb. 62. — Winter I 43. 5 h. — Chiton rot.

198*Paris, Louvre Diph. 115 (Heuz. 31). — Sitzende. — Aus Rhodos.
Typ und Technik wie Nr. 196.
Nacktes Tongrund, Lippen rot. Chiton und Schuhe, Sessel seitlich und Schemel rot. — h. 20. 1.

199*Paris, Louvre S 660 (Heuz. 32). — Sitzende. — Aus Rhodos.
Vgl. Nr. 196, für den Kopf Nr. 200/1.
Eine Matrize, hinten glatt zu.
Nacktes Tongrund. Chiton Tongrund mit roten Säumen an Hals, Ellenbogen und Füßen, rote Mittelbahn. Schleier und Polos gelb. Stuhl seitlich rot. — h. 15. 4.

200*Paris, Louvre S 659 (Heuz. 34). — Kopf einer Sitzenden. — Aus Rhodos.
Typ und Technik wie Nr. 199.
Keine Farbe erhalten. — Kinn-Haaransatz h. 2. 9.

201*Paris, Louvre S 662 (Heuz. 33). — Kopf einer Sitzenden. — Aus Rhodos.
Replik von Nr. 200.
Nacktes Tongrund, Polos gelb.

202 Zu Nr. 200/1.

a) Palermo, Fo. Selinus. — MonAnt. 32, 217, Tf. 39. 6. — Flammenhaare wie Nr. 191. — Rote Reste.

b) Palermo. — Fo. Selinus. — MonAnt. 32, 216, Tf. 40. 8. — Polos rotweißes Treppenornament. Lippen rot. Chiton weiß mit blauen Sternchen.

c) Neapel. — Fo. Cumae. — MonAnt. 22, 546, Tf. 72. 11. — Kopf.

d) Athen. — Fo. Argos, Heraion. — Waldstein 2, 37 Nr. 210 Tf. 47. 15 (vgl. a. O. Nr. 211).

203*Paris, Louvre AM 330 (Diph. 112). — Sitzende.
Vgl. Nr. 204.
Technik genau wie Nr. 196—201. — Keine Farbe erhalten. — h. 19. 0.

204*Paris, Louvre AM 623 (Diph. 113). — Sitzende. — Aus Rhodos.
Replik von Nr. 203.
E. vorn und seitlich, hinten nur sporadisch. — Gewand rot.

205*Berlin, Antiquarium TC 8646. — Frauenalabastron.
Neg. d. Mus. 4489.
Eine Matrize, zumindest für Kopf und Brust. — Keine Farbe erhalten. — h. 25. 0.

206 Zu Nr. 205.

a) London, Br. Mus. B 204. — Fo. Kamiros. — Cat. Tf. 7 b. — Huish Tf. 2. — Weiße Reste?

b) Rhodos, Museo Inv. 13661. — Fo. Kamiros, Visicia Grab 52: wohl noch vor 550. — ClRh. 6/7, 153, Abb. 181/2. — Reste weiß, am Leibe rot.

c) Neapel. — Fo. Cumae. — MonAnt. 22, 545, Tf. 72. 5. — Am Ausguß rot.

d) Thera. — Fo. Sellada. — Thera 2, 25 Nr. 7, Abb. 61.

207*Paris, Louvre S 630 (Heuz. 30, A 391). — Stehende (Flasche). — Aus Rhodos.
Nacktes Tongrund, Chiton grün. — h. 16. 2.

208 Zu Nr. 207.
a) London, Br. Mus. B 207. — Fo. Kamiros.
Hutton Tf. 2 (bunt). — Cat. Tf. 17 d. — Winter I 42. 4.
Zwei Matrizen. — Mantel rot, Chiton an der rechten Schulter grün mit schwarzer Faltenzeichnung. — Nacktes und Haar tongrundig, Lippen rot.
b) Athen, NM. 13 017. — Hase angefügt. — Mitteilung und Photo Kukahn.
c) Istanbul, Museum. — Fo. Lindos. — Blinkenberg Nr. 2105 (nach 525), 2113 (Statuette). — Am Gewand rot, am rechten Arm weiße Reste.
d) Florenz, Museo topografico. — Fo. Populonia, Kammergrab Ende 6. Jahrh. — NSc. 1934, 363, Abb. 15.
e) Samos. — Fo. Heraion. — Buschor 34, Abb. 123.

209*Paris, Louvre S 677 (Heuz. 37). — Stehender Mann. — Aus Rhodos.
Vgl. Heuzey Tf. 12. 4. — Winter I 42. 5 b.
Eine Matrize, im Boden rundes Brennloch.
Nacktes rot, Haare wohl schwarz, Chiton Tongrund, Mantel rot. — h. 19. 3.

210 Zu Nr. 209 (a und c ohne Schulterlocken).
a) Palermo. — Fo. Selinus. — MonAnt. 32, 212, Tf. 38. 8/a.
b) Delos. — Fo. Heraion. — Délos 11, 159, Abb. 114.
c) Kassel, hess. Landesmuseum. — Fo. Samos, West-Nekropole. — Böhlau 19 (51), Tf. 14. 7. — Buschor Abb. 163.

211*Berlin, Antiquarium TC 7750. 90. — Sitzende. — Fo. Jalysos (Biliotti).
Schneider Abb. 23.
Eine Matrize. Technik wie Nr. 196.
Chiton und Mantel rot. Am Polos oben auf E. rot; vielleicht auch am Gesicht E. Sessel seitlich rot.

212*Berlin, Antiquarium, TC. 7750. 91. — Sitzende. — Fo. Jalysos (Biliotti).
Winter I 43. 2 e. — Neg. d. Mus. 4291.
Eine Matrize, Rücken glatt, Boden geschlossen.
Nacktes Tongrund, an beiden Wangen rote Reste. Sessel seitlich und hinten, Gewand an den Sesselrändern rot. — h. 15. 8.

213*Paris, Louvre S 652 (Heuz. 43, Diph. 98, A 384). — Sirene (Flasche). — Aus Rhodos.
Heuzey Tf. 13. 6. — Winter I 226. 4 c.
Zwei Matrizen.
Nacktes Tongrund, Lippen rot. Flügel rot mit gegabelter tongrundiger Aussparung auf den Flügeldecken. Henkel grün.

214 Syracus. — Sirene (Flasche). — Fo. Gela Grab 60: Ende 6. Jahrh.
MonAnt. 17, 50, Abb. 23. — Vgl. Nr. 213.

215*Würzburg, Wagner Museum Langl. 147. — Sirene (Flasche).
Winter I 226. 4. — Langlotz Tf. 18. — Vgl. Nr. 213.
Eine Matrize.
Rot überall, an den Haaren schwarz.

216*Berlin, Antiquarium F. 1292. — Knieender (Flasche). — Aus Unteritalien.
Winter I 214. 2 a. — Neg. d. Mus. 4291.
Eine Matrize.

217 Zu Nr. 216.

a) London, Br. Mus. B 283. — Fo. Kamiros. — Cat. Tf. 18 g. — Zwei Matrizen. Ausguß rot. Nacktes auf E. rot.

b) Syrakus. — Fo. Megara Hyblaea Grab 86. — MonAnt. 1. 838. Tf. 6. 5.— Rote Spuren.

c) Florenz, Museo topograpico. — Fo. Populonia, Kammergrab 1 (Ende 6. Jahrh.). — NSc. 1934, 362, Abb. 14.

d) Delos. — Fo. Heraion. — Délos 11, 158, Abb. 111.

e) Samos, Fo. Heraion. — Buschor 49, Abb. 194. — Kopf.

218*Paris, Louvre CA 946. — „Dickbauch" mit Kind.
Eine Matrize. — Rot überall. — h. 8. o.

219 Rhodos, Museo Inv. 14792. — „Dickbauch". — Fo. Kamiros, Votivbothros.
CIRh. 6/7, 297, Nr. III 25, Abb. 26. — Zu Nr. 218.

220*Würzburg, Wagner Museum Inv. 1615 (N 470). — „Dickbauch".
Winter I 213. 3.
Zwei Matrizen. — Ganz rot.

221*Würzburg, Wagner Museum Inv. 1613 (N 423). — „Dickbauch".
Winter I 213. 3.
Zwei Matrizen. — Ganz rot.

222 Zu Nr. 221.

a) Istanbul, Museum. — Fo. Lindos. — Blinkenberg Nr. 2314/5, Tf. 108.

b) Syrakus. — Fo. Megara Hyblaea Grab 86. — MonAnt. I 838, Tf. 6. 4. — Rote Spuren.

c) Neapel. — Fo. Cumae. — MonAnt. 22, 546, Tf. 72. 6. — Rote Spuren.

d) Aigina. — Fo. Aphaiatempel. — Furtwängler Aegina 380 Nr. 66, Tf. 110. 14. — Auf E. überall rosa.

e) Athen, NM. — Fo. Argos, Heraion. — Waldstein 2, 28 Nr. 111, Abb. 45.

223*Paris, Louvre Myr. 194. — Sitzende Frau. — Fo. Myrina.
Pottier-Reinach 543, Inv. 290, Tf. 44. 2.
Eine Matrize, im Boden rundes Brennloch. — E. ringsum.
Keine Farbe erhalten. — h. 13. 1.

224 Zu Nr. 223, bei a haben die Arme die umgekehrte Haltung wie bei den übrigen Stücke, ebenso Lindos, Blinkenberg Nr. 2155: zu b, c klassisch.

a) Rhodos, Museo Inv. 10721. — Fo. Jalysos Grab 277. — ClRh. 3, 199, Abb. 194.

b) Istanbul, Museum. — Fo. Lindos: nach 525. — Blinkenberg Nr. 2152—54, Tf. 98. — Im Boden Einstich oder dreieckiges Brennloch. — Viele Exemplare (auch ähnliche: Nr. 2155—59).

c) Rhodos, Museo Inv. 13194. — Fo. Kamiros, ML. Grab 65: um 450. — ClRh. 4, 164, Abb. 181.

225*Paris, Louvre MN 568 (A 388). — Frauenbüste (Flasche).
MVp. 130 Anm. 2.
Eine Matrize. — An der rechten Seite rote Reste. — h. 10. o.

226 Zu Nr. 225.

a) Istanbul, Museum. — Fo. Lindos. — Blinkenberg Nr. 2118, Tf. 95. — Am Ausguß rot.

b) Rom, Mus. preistorico. — Aus Italien. — MVp. 131, Anm. 2, Abb. 24.

227*München, Mus. f. ant. Klk. NI 6607. — Sitzender Silen (Flasche).
MVp. Nr. 70.
Wohl zwei Matrizen. Ohren und Glied freihändig angefügt.
Ganz rot. — h. 18. 4.
Rot 335.

228 Kassel, hess. Landesmuseum. — Silensmaske. — Fo. Samos, West-Nekropole Grab 48: um 550.
Böhlau 47 (159) Tf. 13. 6. — Buschor Abb. 201.
Eine Matrize. — Gesicht vgl. Nr. 227. — Haar und Bart wahrscheinlich schwarz. Gesicht rot, Farbspuren an Ohr, Auge und Haar.

229*Berlin, Antiquarium F. 1332. — Knieender Silen. — Fo. Cervetri.
MVp. Nr. 158. — Neugebauer S. 15.
Zwei Matrizen.
Nacktes Tongrund. Haar, Bart, Schnurrbart, Augenzeichnung, Haarpunkte auf der Brust, Nabel, Schamhaar, Hufe F.. An beiden Oberschenkeln seitlich F. Wellenband (Vgl. Nr. 120 und 229A). — h. 13. 8.

229A Rhodos, Museo Inv. 13809. — Hockender Mann. — Fo. Kamiros, Pap. Grab 27: um 625.
ClRh. 6/7, 90, Tf. 4 (bunt), Abb. 97—100.
Typ korinthisch: Vgl. Nr. 80. Inschrift aber rhodisch. Zum Ornament vgl. Nr. 229. Also rhodische Nachahmung.
Nacktes Tongrund. Haare, Bart, Schnurrbart, Augenzeichnung F.. Im Haar rote Binde. Beine, Arme, Glied F. Kontur. An der Brust Haare F. Punkte. Rote Schuhe.

230*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5247. — Knieender (Flasche). — Aus Rhodos.
AM. 1906, 175, Abb. 5, Tf. 15. — MVp. Nr. 67. — Buschor Abb. 179.
Eine Matrize. Rücken freihändig modelliert.
War wohl ganz rot. — h. 17. 9.

231 London, Br. Mus. B 282. — Knieender Silen. — Fo. Kamiros.
MVp. Nr. 69. — Ähnlich Nr. 230, vgl. Nr. 233.
Auf E.: Nacktes rot, Haare schwarz.

232*Paris, Louvre H 40. — Achelooskopf (Flasche). — Aus Italien. MVp. Nr. 73.
Eine Matrize. Hörner und Ohren freihändig angefügt.
Nacktes, Kopfhaar rot. Bart, Ausguß grün. Hörner blau.
Grün 966.

233 Zu Nr. 231.

a) Thera. — Fo. Sellada. — Thera 2, 26 Nr. 11, Abb. 64.

b) Ehem. Slg. Scheureleer Inv. 3572. — CVA. Pays bas 2, Tf. 69. 13. — Zwei Matrizen.

E. Spätarchaische und frühklanische Figuren.

234*Berlin, Antiquarium TC 7750. 94. — Sitzende Frau. — Fo. Kamiros (Biliotti).
Vgl. Nr. 235, gleicher Typ.
Eine Matrize, massiv, ganz schmales Stabloch (Dm. 0. 4). — Zwei Repliken (7750. 93/5); davon 93 auf zwei Beine gesetzt.
Keine Farbe erhalten. — h. 9. 4.

235 Zu Nr. 234.

a) Rhodos, Museo Inv. 12946/7. — Fo. Kamiros, ML. Grab 75: 520—510. — ClRh. 4, 173, Abb. 181. — Zwei Exemplare.

b) Rhodos, Museo Inv. 13402—4. — Fo. Kamiros, ML. Grab 167: 520—510. — ClRh. 4, 291, Abb. 323. — Drei Exemplare. — An den Sitzen rot.

c) Rhodos, Museo Inv. 12354—6. — Fo. Kamiros, ML. Grab 109: 500—490. — ClRh. 4, 226, Abb. 234. — Drei Exemplare.

d) London, Br. Mus. B 181. — Fo. Kamiros. — Cat. Tf. 18 h. — Am Schleier blau, an den Haaren und Armlehnen rot.

e) Rhodos, Museo Inv. 10592. — Fo. Jalysos Grab 234: 525—500. — ClRh. 3, 117, Abb. 109.

f) Istanbul, Museum. — Fo. Lindos: nach 525. — Blinkenberg Nr. 2186. — Massiv, Stabloch. — Reste E..

g) Istanbul, Museum. — Fo. Lindos. — Blinkenberg Nr. 2188, Tf. 100. — Hohl, im Boden rundes Brennloch. — Auf. E. Sesselränder rot.

h) Fo. Olbia. — AA. 1913, 197, Abb. 38. — Kopf.

236 Nachfolger zu Nr. 234.

a) Istanbul, Museum. — Fo. Lindos: nach 525. — Blinkenberg Nr. 2191—95, Tf. 100. — Eine Matrize, eingestoßenes rundes Brennloch. — E.; am Chiton rot.

b) London, Brit. Mus. B 177. — Fo. Kamiros. — Blinkenberg zu Nr. 2192. — E.; Lippen und am Chiton rot.

c) Rhodos, Museo Inv. 10719 b (statt 19719). — Fo. Jalysos Grab 277. — ClRh. 3, 199, Abb. 194.

237*Paris, Louvre N III 2430 (Heuz. 47, Diph. 110). — Stehende Frau. — Fo. Kamiros.
Heuz. Tf. 14. 1. — Vgl. ActaArch. 8, S. 83 Abb. 50.
Eine Matrize, im Boden rundes Brennloch.
Am rechten Arm Rosa, Peplos rot. — h. 19. 2.
Rosa zwischen 332 und 172.

238 Zu Nr. 237, alle jünger und verändert, bei d) ist die linke, herabfallende Peplosbahn vom Körper getrennt.

a) London, Br. Mus. B 213. — Fo. Kamiros. — Cat. Tf. 17 a. — Unten offen. — Reste E..

b) London, Br. Mus. B 210. — Fo. Kamiros. — Salzmann Tf. 17. — Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen Tf. 73 b. — Unten offen. — Auf E. rote Faltenzeichnung. Am Gewand blaue Reste, an der Basis zwei rote Streifen.

c) Rhodos, Museo Inv. 12411—13. — Fo. Kamiros, ML. Grab 25: um 450. — ClRh. 4, 97, Abb. 86. — GGA. 1933, 9. — Drei Varianten. — Auf E. rote Reste.

d) London, Br. Mus. B. 211. — Fo. Kamiros. — Salzmann Tf. 18. 1. — Unten offen. — Reste E..

239*Paris, Louvre MNB 806 (Diph. 185). — Stehende Frau. — Aus Syra.
Heuzey Tf. 14. 5. — Winter I. 61. 5 d.
Eine Matrize, Kopfmatrize. Rücken zu, im Boden rundes Brennloch. — E. ringsum.
Nacktes E.. Peplos war wohl ganz rot. — h. 23. 5.

240*Paris, Louvre MNC 494 (A 425). — Leierspieler. — Aus Rhodos.
Winter I. 53. 2 b.
Eine Matrize, im Boden viereckiges Brennloch.
Nacktes rot. — h. 12. 7.
Rot 334.

241*Paris, Louvre MNC 493. — Stehende Frau.
Eine Matrize, im Boden rundes Brennloch. — E. ringsum.
Nacktes E., Lippen rot. Am Mantel rot. — h. 15. 4.

242*Paris, Louvre MNB 807 (Diph. 168). — Stehende Frau.
Eine Matrize, im Boden rundes Brennloch. — Genau der gleiche Ton wie Nr. 244. — E. ringsum.
Nacktes E., Chiton rot, am Mantel rote Reste. Schuhe rot. — h. 15. 8.

243 Zu Nr. 242, sorgfältiger und älter: Zeit von Nr. 223.
Istanbul, Museum. — Fo. Lindos: nach 525. — Blinkenberg Nr. 2146—51 i, Tf. 97/8. — Eine Matrize. — Einstich, dreieckiges Brennloch oder unten offen; ein Stück massiv (2151 f). Falten gelegentlich freihändig übergangen. — Haare rot. Granatapfel rot, Basis rosa (2147).

244*Paris, Louvre N III 2429 (Heuz. 48, Diph. 111). — Stehende Frau. — Fo. Kamiros.
Heuzey Tf. 14. 4. — Winter I. 59. 5.
Eine Matrize, im Boden rundes Brennloch. — Keine Farben erhalten. — h. 20. 7.

245 Zu Nr. 244.

a) London, Br. Mus. B. 217/8. — Fo. Kamiros. — 218: Cat. Tf. 7 e. — 217: unten offen. — Reste E..

b) Istanbul, Museum. — Fo. Lindos. — Blinkenberg Nr. 2269, Tf. 105: nach 525. — Eine Matrize, im Boden Einstich.

c) London, Br. Mus. B. 221. — Fo. Phana auf Rhodos. — JMR. 68/9, Abb. 12. — Reste E..

246*Paris, Louvre Myr. 193. — Sitzende Frau. — Fo. Myrina.
Pottier-Reinach 543, Inv. 444.
Eine Matrize. — Ohne E..
Nacktes Tongrund, Lippen rot. Peplos rot. — h. 14. 3.

247 Rhodos, Museo Inv. 12279. — Stehende Athena. — Fo. Kamiros, ML. Grab 107: um 460.
ClRh. 4, 213, Abb. 226. — Vgl. Nr. 246.
Eine Matrize. In der linken Hand ein Loch für den Bronzespeer. — Auf E. rote Reste.

248*Paris, Louvre Myr. 195. — Sitzende mit Kind. — Fo. Myrina.
Pottier-Reinach 543, Inv. 466.
Eine Matrize. — E. ringsum.
Chiton E. mit rotem Saum unten. Schleier E. mit rotem Saum. — h. 10. 8.

249 Zu Nr. 248.

a) Rhodos, Museo Inv. 12281. — Fo. Kamiros, ML. Grab 107: um 460. — Sitzende mit Tympanon. — ClRh. 4, 213, Abb. 227.

b) Rhodos, Museo Inv. 11773. — Fo. Jalysos Grab 421 (wohl um 450). — ClRh. 3, 142, Abb. 135.

250*Berlin, Antiquarium TC 7981. — Sitzende Frau. — Fo. Siana auf Rhodos.
JdI. 1886, 155. — Vgl. Nr. 251.
Eine Matrize, hinten zu, unten Bruch. — E. vorn und hinten.
Am Gewand rote Spuren, wohl Faltenzeichnung und Säume.

251*Paris, Louvre N III 2428 (Heuz. 46). — Sitzende Frau. — Fo. Kamiros.
Heuzey Tf. 14. 2. — Vgl. Nr. 250.
Eine Matrize, ganz zu, im Boden wohl ein Brennloch. — Keine Farbe erhalten. — h. 15. 6.

252*Berlin, Antiquarium TC 6353. — Hockender Knabe.
Winter II. 266. 6. — Vgl. Nr. 253. — Abb. 28.
Eine Matrize, Kopfmatrize. — Hinten zu, unten offen. — E. vorn. — Keine Farbe erhalten. — h. 10. 7.

253*München, Mus. f. ant. Klk. Slg. Loeb 116. — Hockender Knabe.
Sieveking 1, Tf. 28. 1.
Replik von Nr. 252, gleiche Technik. — E. ringsum.
Nacktes rosa. — h. 11. 0.
Rosa 332.

254 Zu Nr. 252.
a) Rhodos, Museo Inv. 12921. — Fo. Kamiros, ML. Grab 188: 470—460. — ClRh. 4, 335, Abb. 370.
b) Rhodos, Museo Inv. 13061. — Fo. Kamiros, ML. Grab 66: um 450. — ClRh. 4, 165, Abb. 164.

255*München, Mus. f. ant. Klk. Slg. Loeb 118. — Hockender Knabe.
Sieveking 1, Tf. 28. 2.
Eine Matrize, hinten zu, unten offen. — E. vorn.
Ganz rosa. — h. 10. 0.
Rosa 332.

256*Berlin, Antiquarium TC 8158. — Hockende Knabe. — Aus Rhodos.
Vgl. Winter II. 266. 9. — Vgl. Nr. 255.
Technik von Nr. 255. — Ohne E..
Nacktes rot. Augen (auf Rot) weiß mit schwarzer Zeichnung. — h. 11. 1.

257 Zu Nr. 255.
a) Rhodos, Museo Inv. 12416. — Fo. Kamiros, ML. Grab 25: um 450. — ClRh. 4, 101, Abb. 88. — Rote Reste.
b) Istanbul, Museum. — Fo. Lindos. — Blinkenberg Nr. 2381/2, Tf. 112. — Um 450. — Nur ein Stück mit E., die anderen ohne; Haare und Nacktes rot.
c) London, Br. Mus. B 270—273. — Fo. Kamiros. — Winter I. 266. 9; Sieveking zu Nr. 255. — Unten offen. — 270: rote Reste.

258*Berlin, Antiquarium TC. 7993. — Liegende Frau. — Fo. Kamiros.
JdI. 1886, 155. — Winter I. 194. 5. — Abb. 26.
Eine Matrize, hinten zu, im Boden rundes Brennloch. — Keine Farbe erhalten. — h. 9. 3.

259*Berlin, Antiquarium F. 1309. — Herakleskopf (Flasche). — „Aus Kleinasien".
MVp. Nr. 72. — BerlMus. 1923, 32, Abb. 45.
Eine Matrize. — E. ringsum. Reste sehr gelbhaltiger Lasur.
Nacktes rosa. Lippen, Pupillen rot. — Löwe: Fell braun, Zähne E.. — h. 8. 8.
Rot dunkler als 304, leuchtender als 330. Rosa 332, mit Lasur 375. Braun 315, mit Lasur 385.

260 Zu 259.
a) London, Br. Mus. B 335. — Fo. Naukratis. — Cat. Tf. 9 a. — Ohren des Löwen rot.
b) Kopenhagen, National Mus. Inv. 3885. — „Aus Korinth". — CVA. Danemark 2, Tf. 82. 2 a/b. — Gesicht rosa. Löwe: Nase rosa, Lefzen rot, Zähne weiß, Fell grau. Auf dem Ausguß oben F..

261*Berlin, Antiquarium F. 1293. — Achelooskopf (Flache).
Vgl. Nr. 262 d/e.
Eine Matrize. Hörner und Ohren freihändig angefügt.
Im rechten Auge und sonst am Gesicht weiße Reste. Am Bart Rot. — h. 6. 0.
Rot zu Violett verbrannt: 256.

262 Zu Nr. 261.

a) London, Br. Mus. B 287. — Fo. Kamiros. — Cat. Tf. 9 b. — Gesicht schwarz, Lippen, Augen, Ohren rot. Rechtes Horn grün, Ausguß rot.

b) Rhodos, Museo Inv. 6510. — Fo. Jalysos. — CVA. Italia 10, Tf. 493. 6.

c) Florenz, Museo topografico. — Fo. Populonia, Kammergrab: bis Ende 6. Jahrh. — NSc. 1934, 363, Abb. 16.

d) Palermo. — Fo. Selinus. — MonAnt. 32, 225, Tf. 43. 3. — Rot am Ausguß.

e) Rom, Museo artistico industriale. — RM. 1923/4, 73 Nr. 3, Abb. 1.

263*München, Mus. f. ant. Klk. Slg. Loeb 119. — Negerkopf (Maske). — Aus Salamis.
Sieveking I, Tf. 29.
Eine Matrize, oben im Kopf Hängelöcher.
Nacktes rot. Augenkörper weiß, Brauen und Haar braun. — h. 9. 4.
Rot 339, Braun 428.

Kos.

Reifarchaische Terrakotten aus Kos stehen ganz unter dem Einfluß rhodischer Figuren der Gruppe D, z. T. sind sie einfach Nachahmungen (Nr. 264—268, 270), neu ist nur der stehende nackte Knabe Nr. 269. Sie unterscheiden sich von originalen rhodischen Stücken durch den hellen, weichen Ton und die schlechte Technik. Die beiden Hälften der Figur sind so schlecht verbunden, daß sie sehr leicht auseinanderfallen.

Die meisten Funde aus dem Asklepieion von Kos, Grabungen Herzog, jetzt in Tübingen. Einige Stücke in Berlin und Paris. Nichts ist veröffentlicht. — Die Datierung bietet durch die Vergleichsmöglichkeit mit rhodischen Stücken keine Schwierigkeit.

264*Berlin, Antiquarium TC 8852. — Stehender Mann. — Aus Kos.
Vgl. Nr. 163.
Zwei Matrizen, im Boden winziges Brennloch.
Keine Farbe erhalten. — h. 18. 9.

265*Tübingen, Universitäts-Slg. K 16, 17, 19. — Stehende Männer. — Fo. Kos.
Vgl. Nr. 264. — Drei Repliken.
Zwei Matrizen, im Boden Einstich. — Am Gesicht und am Mantel rot.

266*Tübingen, Universitäts-Slg. K 20. — Stehender Mann. — Fo. Kos.
Vgl. Nr. 170.
Eine Matrize. — Keine Farbe erhalten.

267*Tübingen, Universitäts-Slg. K 10, 14. — Stehende Männer. — Fo. Kos.
Vgl. Nr. 266. — Zwei Repliken.
Zwei Matrizen, im Boden Einstich. — Am Mantel rot.

268*Paris, Louvre CA 1647. — Stehende Frau. — Aus Kos.
Vgl. etwa Nr. 145.
Zwei Matrizen, im Boden rundes Brennloch. — Verstreute rote Reste. — h. 12. 6.

269*Paris, Louvre CA. 1648. — Stehender Knabe. — Aus Kos.
Zwei Matrizen. — Dünne E., wie Tünche.
An der Basis gelb. — h. 12. 6.

270*Paris, Louvre CA 1650. — Liegender. — Aus Kos.
Vgl. ganz ähnlich Nr. 161.
Eine Matrize, rundes Brennloch im Rücken. — Keine Farbe erhalten. — h. 7. 4.

Thera.

Nur in früharchaischer Zeit kennen wir einheimische Tonfiguren (Nr. 271). Fundort Thera, veröffentlicht von Dragendorff (Thera 2). Technik: angeblich handgemacht, doch kommen die Köpfe wahrscheinlich aus Matrizen. Bemalung: vielleicht matte Farben.

Die reifarchaischen Terrakotten sind alle aus Rhodos importiert. Sie sind in den Katalog Rhodos D aufgenommen.

271 Thera, Museum. — Klagefrau. — Fo. Stadtberg von Thera.
Thera 2, 24 Nr. 1, Abb. 56.
Handgemacht. Der Leib ist hohl. Kopfmatrize?
Nur vorn bemalt. — Nacktes (Gesicht und Arme) weiß, Gewand braun mit rotem Mittelstreifen. Gürtel Tongrund mit dunklen Punkten. Lippen rot, Augenzeichnung braun. Haare braun.
Dazu: a. O. Nr. 2, Abb. 57, Nr. 3 Abb. 58: Nr. 2 ebenso bemalt. Nr. 3: Haar weiß mit braunem Rand (weiße Haarbinde?). Reicher aufgemalter Halsschmuck.

Kleinasien.

Beide Stücke sind von rhodischen Figuren abhängig, nach ihrer Technik spätarchaisch (glatter Rücken, Stabloch bei Nr. 272).

272*Berlin, Antiquarium M 19. — Sitzende Frau. — Aus Kleinasien.
Vgl. Nr. 212.
Eine Matrize, massiv, ganz schmales Stabloch (Dm. o. 15).
Hinten am Sitz etwas Rot. — h. 7. 2.

273*Berlin, Antiquarium M 17. — Sitzende Frau. — Aus Kleinasien.
Vgl. Nr. 211.
Eine Matrize im Boden rundes Brennloch.
Nacktes (Gesicht, Unterarme) weiß: ein nachlässiger Kleks, der auch auf den Polos, Teile des Schleiers und des Chitons geraten ist. Polos und Schleier rot. Am Chiton hie und da Rot. Sessel rosa. — h. 14. 0.
Rot 279, Rosa 288.

Samos.

Spätestgeometrisch Nr. 274, früharchaisch Nr. 275. Beide massiv, Nr. 275 wohl aus einer Matrize, die Haare freihändig, wohl beide von Vasen abgebrochen. Bemalung auf Engobe mit Firnis.

Reifarchaisch Nr. 276—278. Hängen eng mit rhodischen Figuren zusammen (bes. die sitzende Frau Nr. 276, 277 a/b mit den Frauen Nr. 272 und 212). Nur findet sich der Typ des sitzenden Mannes nicht in Rhodos und namentlich sind die harten, wie aus Holz geschnitzten Gesichtsformen dieser Männer in Rhodos nicht zu belegen. Andererseits läßt die Verbreitung dieser Stücke (Tanagra, Samos) und ihre Technik an Rhodos als Entstehungsort denken. Eine sichere Lokalisierung ist vorläufig nicht möglich. Eine Anzahl auf Samos gefundener „rhodischer" Figuren dürfte nach der Beschreibung des Tones bei Böhlau (Nekropolen, 155) Nachahmungen rhodischer Stücke sein. Sie sind dennoch in den Katalog der Gruppe D rhodischer Tonfiguren aufgenommen.

274 Samos. — Kopf. — Fo. Heraion.
AA. 1933, 256 Abb. 17.
Handgemacht. — Auf E. Haargrenze, Augen, Halsband, Gewandsaum F..

275 Samos. — Kopf. — Fo. Heraion.
AA. 1933, 253/4, Abb. 14/5.
Kopfmatrize, Haare freihändig angefügt. — Auf E. Augen, Lippen, Haare F..

276*Paris, Louvre MNB 542 (Diph. 166). — Sitzendes Götterpaar. — Aus Tanagra.
Heuzey Tf. 11. 6. — Winter I. 43. 3 = 190. 1. — Vgl. Nr. 277 a/b.
Eine Matrize. — Rings geschlossen.
Mann: Mantel rot, Chiton tongrundig. Nacktes rot, Haare schwarz.
Frau: Chiton unten rot. Sitz hinten und zwischen beiden rot. — h. 9. 8.

277 Zu Nr. 276.

a) Wien, kunsthist. Museum. — Sitzendes Götterpaar. — Fo. Samos, West-Nekropole Grab 50.
Böhlau 48, Tf. 14. 8. — ÖJh. 1900, 210, Abb. 84. — Buschor 48, Abb. 178.
Eine Matrize, im Boden Brennloch. — Rote und schwarze Reste.

b) Kassel, Hess. Landesmuseum. — Sitzendes Götterpaar (Flasche). — Fo. Samos (wie a).
Böhlau 48, Tf. 14. 6. — Vgl. a.
Eine Matrize, im Boden Brennloch. — Keine Farbe erhalten.

c) Rom, Pal. Conservatori. — Sitzender. — Fo. Etrurien (Castellani).
Cat. 193. 1, Tf. 76. 1. — Typ des Mannes von Nr. 276.

278*Paris, Louvre AM 185. — „Dickbauch".
Zwei Matrizen. — Ganz rot, Augenzeichnung schwarz. Glied schwarz konturiert, Leistenfalten schwarz. — h. 9. 0.

Ephesos.

Früharchaisch Nr. 279. — Frühreifarchaisch unter Nr. 27 und Nr. 280.

279 Stehende Frauen. — Fo. Arthemision.
Hogarth 199, Abb. 34.
Eine Matrize für die ganze Figur, massiv.
Reste roter und schwarzer (matter?) Farbe.

280 Stehende Frauen. — Fo. Artemision.
Hogarth 199, Abb. 35. — Technik wie Nr. 279.

Assos.

Spätarchaisch Nr. 281, Frühklassisch: Nr. 282. — Fo. Assos. Nr. 281 publiziert von Mendel, Nr. 282 hier zum erstenmal, aus den amerikanischen Grabungen von Assos, mit freundlicher Erlaubnis von L. D. Caskey.

281 Istanbul, Museum. — Stehende Frauen. — Fo. Assos.
a) Mendel, Cat. Nr. 1803—1805, Tf. 3. 1.
Eine Matrize, auf viereckiger Platte. Rücken glatt. Nachgearbeitet.
b) Mendel, Cat. Nr. 1806—1809, Tf. 3. 2. — Dazu aus Lindos a. O. Nr. 298—300, Tf. 2. 8, und hier Nr. 243.
Technik wie a. — Bei 1809 und 299 Reste E..

282 Boston, Museum of fine arts Inv. 84. 144. — Reiter. — Aus Assos.
Mitteilung Hanfmann. — Abb. 27.
Kopfmatrize. Sonst handgemacht. — E. ringsum.
Reiter: Nacktes (Gesicht, Arme, Beine) rosa. Haare rot. Pferd: Ohren und Hautfalten am Maul rot, sonst E..

Larissa a. Hermos.

Spätestgeometrisch.

283 Istanbul, Museum. — Kentaurenkopf. — Fo. Larissa.
AA. 1933, 150 Abb. 7/8. —
Handgemacht. — Auf E. Haar- und Bartzeichnung, Schnurrbart, Augenzeichnung, Wangenflecken F..

Lemnos.

Spätestgeometrisch Nr. 284, Reifarchaisch Nr. 285—287. Fo. durchweg Lemnos. Zuerst bearbeitet (Nr. 287) von Fredrich (AM. 1906). Nr. 284—86 aus den italienischen Ausgrabungen, vorläufig veröffentlicht AA. 1930.

284 Stehender Mann. — Fo. Lemnos.
AA. 1930, 142 Abb. 19. — Ganz handgemacht auf Fußplatte (vgl. Nr. 1 a).

285 Stehende Frau. — Fo. Lemnos.
AA. 1930, 141 Abb. 17/8. — Ganz handgemacht, der Leib hohl. Nacktes Tongrund. Augenzeichnung, Spirallocken an der Stirn, Haare, Halsbänder, Armbänder und reiches Gewandornament aufgemalt (F?).

286 Sirene und Flügelgöttin. — Fo. Lemnos.
AA. 1930, 141/2 Abb. 20/1. — Matrizen für die ganze Figur. Technik vgl. Nr. 287 a. — Ähnliche Stücke AM. 1906, 64, Beil. Abb. 21/2, 24.

287*Bonn, akad. Kunstmus. — Frauenköpfe. — Fo. Lemnos.

a) D 190. — Vgl. AM. 1906, Tf. 8. 1/2.
Eine Matrize, hinten mit sehr dicker Platte zugelegt, in ganzer Größe der Matrize aufgeschnitten, doch in der Höhe des Halses ein breiter Steg belassen.
Keine Farbe erhalten.

b) D 196. — Vgl. AM. 1906, Tf. 9. 1.
Eine Matrize, Stabloch (attische Technik).
Keine E. oder Farbe.

f

Protomen.

Einteilung: A (Nr. 288—294) Ionische Protomen.
B (Nr. 295—299) Büstenprotomen.
C (Nr. 300—304) Böotische Protomen.
D (Nr. 305—312) „Athenaprotomen".
E (Nr. 313—316A) Klassische Protomen.

In diesem Teil des Katalogs sind alle ionischen Protomen vereinigt, die für diese Arbeit bedeutsam schienen, sowie die böotischen Protomen, die von ionischen Vorbildern abhängen und einige einheimisch böotische Typen. Es fehlen dagegen die „Brettprotomen", die sich in Athen und Böotien finden (Nr. 343, 377, 432), einige athenische Protomen ionischen Typs (Nr. 378), sowie die klassischen athenischen Büstenprotomen (Nr. 390, 396—398), auf die in der Gruppe E noch besonders verwiesen wird. Die Protomen sind ausgesprochene Massenware. Ältere Matrizen werden oft sehr lange weiter verwendet und die Typen immer wieder der neuen Zeit angepaßt; darauf ist gelegentlich im Text eingegangen (Text, Anm. 211), lehrreich ist dafür das Material aus Lindos (Blinkenberg Tf. 114—120). So hervorragend manche Exemplare auch sind, im Ganzen ist diese Gattung von Terrakotten stilgeschichtlich ohne große Bedeutung. Die Typenauswahl, die namentlich für Böotien noch stark hätte erweitert werden können, ist daher auf das Allerwichtigste beschränkt. Nur ein Typ ist bisher bearbeitet, die Dionysosmaske (Wrede, AM. 1928, 90). Sonst ist in dieser Richtung kaum etwas getan.

Die älteste Protome ist auf Samos gefunden und etwas nach der Mitte des 6. Jh. entstanden (Text, Anm. 150). Im Typ entspricht sie den Protomen der **Gruppe A**, die alle rhodisch sind und im letzten Viertel des 6. und im ersten des 5. Jh. entstanden sind. Unter Nr. 293 ist eine Auswahl der wichtigsten Stücke dieses Typs aus späterer Zeit zusammengestellt. Ähnliche Protomen fanden sich in Athen (Nr. 378) und Böotien (Gruppe C:

Nr. 300/1). Die Stücke, die den ionischen Vorbildern am genauesten entsprechen, können nicht veröffentlicht werden, da sie aus Halae stammen.

Etwas jünger sind die Büstenprotomen der **Gruppe B**. Der Zusammenhang zwischen Ionien und dem Festland ist hier ganz offensichtlich: Repliken aus der gleichen Matrize fanden sich in Böotien (Nr. 297) und Myrina (Nr. 295). Auch die kleinen Büstenprotomen der **Gruppe C** (Nr. 302—304) hängen eng mit ionischen Vorbildern zusammen (vgl. etwa Blinkenberg Nr. 2513, 2515/6, Tf. 119; ClRh. 4, Abb. 108, 141, 323). Die Protomen sind also eine bedeutsame Quelle für die Kenntnis der ionischen Einflüsse auf die böotische Tonplastik vorklassischer Zeit. Frei von solchen Einflüssen scheinen nur die Dionysosmasken zu sein (AM. 1928, 90).

Ganz unabhängig von ionischen Vorbildern sind die frühklassischen „Athenaprotomen" (**Gruppe D**). Sie stammen wohl alle aus der gleichen Werkstatt: Repliken sind Nr. 305—307, bei Nr. 307 jedoch nur der Kopf, während die Frisur und die Büste verändert sind. Bei einer genauen Replik von Nr. 305 fehlt übrigens die Gorgo; diese ist also mit einem besonderen Stempel in den feuchten Ton der Matrize eingedrückt (vgl. dazu die rhodische Statuette Nr. 144, Text Anm. 140/1, deren Kopf jünger ist als der Körper, und also wohl ebenfalls mit einem Stempel an die Körpermatrize eingefügt worden ist). An Nr. 307 schließt sich Nr. 308 ganz eng an. Das Palmettenlotosornament an ihrem Diadem ist mit denselben Stempeln in den feuchten Ton der Matrize eingedrückt, wie das der Dionysosprotome Nr. 309/10. Schließlich kommt die Jünglingsprotome Nr. 311/2 hinzu, die mit Nr. 305—307 in der flachen Modellierung und in der Art der Gewandbildung eng verwandt ist.

Demgegenüber hängen die klassischen Protomen (**Gruppe E**) Nr. 313/4 wieder mit ionischen Typen zusammen. Sie haben Vorläufer, die sich in ihren Gesichtsformen an ionische Protomen anschließen; sie stammen aus Halae. Eine ähnliche Form der Büstenprotome kennen wir ja schon aus Gruppe C (Nr. 302—304), hier ist sie ins Monumentale gesteigert. Bei diesen gewaltigen Stücken sind aber alle ionischen Formen durch die übermächtige attische Kunst verdrängt worden. Sehr deutlich zeigt das Nr. 315, die sich vorläufig nirgends sicher anschließen läßt, noch deutlicher die Büstenprotomen Nr. 316/A, die wie altertümliche, provizielle Nachahmungen athenischer Typen wirken, die wir von den Büsten Nr. 396—398 her kennen.

Die Technik der Protomen ist ganz einheitlich: eine Matrize, die hinten offen bleibt. Sie wurden aufgehängt; dazu wurde hinten sehr oft in die Kopfhöhlung ein durchlochter Steg eingesetzt, oder in die Kopfplatte wurden Löcher eingebohrt. Nur bei den großen Protomen Nr. 313/4 ist seitlich vom Kopf eine Wand stehen gelassen, in die hinein Nagellöcher gebohrt sind. Demgegenüber zeigen die athenischen Büsten etwas ganz neues (Text, Anm. 232): Sie sind rundplastisch, und zum Hinstellen, nicht zum Aufhängen eingerichtet. Das muß mit Veränderungen im Totenkult und in der Verwendung der Büsten zusammenhängen.

Auch in der Bemalung sind sich die hier aufgeführten Stücke sehr ähnlich. Auf Engobe matt bemalt. Die ionischen (Gruppe A) mit Schwarz, Rot, Blau, jüngere Exemplare mit Gelb und Rosa; die Büstenprotomen (Gruppe B) mit viel Gelb und Rot und wenig Schwarz und Blau. Bei den böotischen Protomen fehlt das Blau (Gruppe C). In älterer Zeit bleiben nur Schwarz und Rot, an den jüngeren Stücken (Nr. 304 und Gruppe D) häufig Rosa und Gelb, während das Schwarz zurücktritt. Die klassischen Protomen (Gruppe E) zeigen Rot, Rosa und Gelb.

288*Paris, Louvre Diph. 104/5 (Heuz. 49/50). — Aus Rhodos.
Pottier Tf. 4.
Zwei Repliken aus der gleichen Matrize.
Nacktes E.. Blaues Halsband. Haare und Diadem rot. — h. 23. 0.
Dazu:
Istanbul, Museum. — Fo. Lindos. — Blinkenberg Nr. 2463—66, 2470, Tf. 116: meist nach 525.

289*Berlin, Antiquarium TC 7975.
Replik TC 7750. 89: Fo. Jalysos (Biliotti). — BerlMus. 1923, 32, Abb. 46. — Neg. d. Mus. 3751.
Nacktes E.. Haare schwarz. Ohrringe rot. Am Diadem seitlich Gelb. — h. 17. 4.

290 Zu Nr. 289.

a) London, Br. Mus. B 235. — Fo. Kamiros. — Cat. Tf. 8 a. — Haartuch rot. Diadem rote und blaue Streifen.

b) Rhodos, Museo Inv. 13396. — Fo. Kamiros, ML. Grab 167: 520—510. — ClRh. 4, 289, Abb. 327. — Haar rot. Lippen rot. Am Diadem und an den Ohrringen rot.

c) Rhodos, Museo Inv. 13076/7. — Fo. Kamiros, ML. Grab 33: 500—480. — ClRh. 4, 115, Abb. 108.

d) Rhodos, Museo Inv. 12254. — Fo. Kamiros, ML. Grab 106: 470/60. — ClRh. 4, 210, Abb. 221. — Ohrringe rot.

e) Rhodos, Museo Inv. 12284. — Fo. Kamiros, ML. Grab 107: 470/60. — ClRh. 4, 213, Abb. 223.

f) London, Br. Mus. B 241. — Fo. Kamiros. — Salzmann Tf. 12. — Cat. Tf. 8 b. — Schleier schwarz mit rotem Rand. Diadem mit roten Strichen. Chitonsaum oben rot.

g) Rhodos, Museo Inv. 10799. — Fo. Jalysos Grab 289: 520—480. — ClRh. 3, 126, Abb. 119. — Züge des strengen Stiles.

h) Istanbul, Museum. — Fo. Lindos. — Blinkenberg Nr. 2467—69, 2471—93, Tf. 116—18: meist nach 525 und bis Ende 5. Jh.. Haarmassen geschlossen oder in der Mitte gescheitelt, oder in anderer Weise aufgeteilt. — Mit. E. (ohne Nr. 2474/6, 2481). Lippen rot, Haare schwarz oder rot. Halsketten, Ohrringe rot (blaue Reste bei 2484 a).

i) Rhodos, Museo Inv. 13531. — Aus Rhodos. — ClRh. 4, 393, Nr. 19, Abb. 446/7. — Reste E..

291*Paris, Louvre Diph. 107 (Heuz. 53). — Aus Rhodos.
Heuzey Tf. 13.5 = Huish Abb. 18.
Nacktes E.. Lippen, Nasenlöcher, Augenzeichnung rot. Roter Halsschmuck. Schleier schwarz, rot und blau verziert. — b. 8. 1.
Rot 335, Blau 1109.

292*Paris, Louvre S 632 (Heuz. 52). — Aus Rhodos.
Replik von Nr. 291.
Nacktes E.. Lippen rot, Augen schwarz, Haare schwarz, Schleier E. mit rotem, schwarzem und blauem Ornament.

293 Zu Nr. 291.

a) Rhodos, Museo Inv. 13341. — Fo. Kamiros, ML. Grab 54: 520/10. — ClRh. 4, 141 Abb. 137.

b) Rhodos, Museo Inv. 12391. — Fo. Kamiros, ML. Grab 24: um 490. — ClRh. 4, 96 Abb. 83.

c) Rhodos, Museo Inv. 12430. — Fo. Kamiros, ML. Grab 25: um 450.— ClRh. 4, 102 Abb. 85 (unten rechts).

d) London, Br. Mus. B 237. — Fo. Kamiros. — Hutton Abb. 12 (B 176). —
Diadem rote und schwarze Streifen, ebenso am Haarschleier. Haare und Lippen rot. Ohrringe E. mit rotem Ornament; blaues Halsband mit roten Bändern dazwischen.

e) Rhodos, Museo Inv. 10719. — Fo. Jalysos Grab 277: 490/80. — ClRh. 3, 199, Abb. 194.

f) Istanbul, Museum. — Fo. Lindos. — Blinkenberg Nr. 2447 a—c — 2462, Tf. 114/5: meist nach 525. — Verschiedene Ausführungen des gleichen Typs. — Mit E.; 2447/8, 2485 b ohne. — Lippen rot, Augen schwarz, Schleier rot. Diadem rot oder rote Streifen auf E..

294*Paris, Louvre CA 230.
Nacktes rosa, Haare und Lippen rot, Schleier blau. — h. 29. 4.
Rosa 368.

B. Büstenprotomen.

295*Paris, Louvre Myr. 192 (Diph. 446). — Fo. Myrina Grab 96. 1.
Pottier Reinach 91, 543 Inv. 136, Tf. 27. 2. — Charbonneaux Abb. 29.
Nacktes E.. Lippen rot, Augenzeichnung schwarz, Haare und Schleier rot. Mantel E. mit rotem Saum, Lotos blau. — h. 24. 8.

296 London, Br. Mus. B 252. — Fo. Kamiros.
Cat. Tf. 23 b. — Vorgänger von Nr. 295 (ohne Arme). — Vgl. Fo. Lindos: Blinkenberg Nr. 2522, Tf. 119.

297*Paris, Louvre CA 933 (Diph. 199). — Aus Böotien.
Replik von Nr. 295.
Nacktes E.. Lippen rot, Augenzeichnung schwarz. Ganz zarte rosa Wangenflecke. Doppeltes rotes Halsband mit blauen Anhängern. Fingerkontur schwarz. Um jedes Handgelenk zwei rote Armbänder. Haare (über den Ohren) schwarz. Gelbes Haartuch, darüber E. Schleier mit rotem Saum und gelbem, rot verzierten Punktornament auf den seitlich herabfallenden Teilen. Chiton gelb mit roter Zeichnung. — h. 23. 4.

298*Paris, Louvre MNB 433 (Diph. 197).
Pottier Tf. 10.
Nacktes E.. Lippen rosa mit roter Mittellinie. Wangen rosa. Haartuch gelb mit rotem Mäander. Schleier E. mit rotem Saum. Chiton gelb. Dreifache rote Halskette. Rote Armbänder. — h. 29. 5.
Rot 335, Rosa 347 (363), Gelb 468.

299*Paris, Louvre CA 1856. — Aus Böotien.
Nacktes E.. Schleier und Halskette rot. Chiton E. mit rotem Saum. Blume in der rechten Hand rot. — h. 21. 8.

C. Böotische Protomen.

300*Theben, Museum. — Frau. — Fo. Rhizona Grab 18. 265.
Ure 70 (f), Tf. 18.
Nacktes E.. Augen (Umriß und Pupille) schwarz, Haare schwarz. Diadem E. mit senkrechten roten Strichen. — h. 17. 5.

301*Berlin, Antiquarium TC 8487. — Frau.
Winter I 237. 1. — Kekule Tf. 3. — Neg. d. Mus. 400/1. — In Form und Bemalung genaue Replik: Berlin, Antiquarium TC 8488.
Nacktes E., Augen schwarz, Schleier E. mit schwarzer Faltenzeichnung. Ohrringe rot. Diadem E. mit abwechselnd roten und schwarzen Strahlen. — h. 17. 9.
Rot 311—312, Lippen 378—365, Wangen 369, 368, 374. — Lasur.

302*Theben, Museum. — Frau. — Fo. Rhizona Grab 26. 241.
Ure 70 (f), 71. — BSA. 14, Tf. 12 g.
Nacktes E., Augen schwarz, Lippen rot. Haare schwarz mit rotem Band.

303*Berlin, Antiquarium TC 6302. — Frau. — Aus Tanagra.
Winter I 242. 3. — Vgl. genau Nr. 302.
Nacktes E., Augen (Umriß, Wimpern und Brauen) schwarz, Lippen rot. Haare schwarz, Schleier E. mit roter Faltenzeichnung. Diadem rote Linien auf E., Gewand mit roter Zeichnung auf E. — h. 12. 4.
Rot: Diadem 306 (verschliffen?), Lippen 307.

304*Berlin, Antiquarium TC 8159. — Frau. — Aus Böotien.
Wie Nr. 303.
Nacktes E., Lippen rot, Wangen rosa. Augen und Haare schwarz. — h. 10. 4.
Rot 306, Rosa 369.

D. Athenaprotomen.

305*Berlin, Antiquarium TC 7422. — Athena. — Aus Tanagra.
Winter I 246. 2 a.
Repliken: Berlin, Antiquarium TC 8163. 66 (Frau). Aus Böotien; Nr. 306.
Nacktes rosa (?), Lippen rot. Augen schwarz. Haare rot. Chiton und Aigis gelb. Gorgo: schwarze Augen, rosa Lippen, rote Haare. — Kinn-Scheitelansatz 6. 7.
Rot 339, 338 (Gorgo), Rosa 324, Gelb 451.

306*Paris, Louvre CA 1835. — Athena. — Aus Böotien.
Replik von Nr. 305 und 307.
Keine Farbe erhalten. — b. unten 21. 0.

307*Paris, Louvre MNB 803 (Diph. 202). — Athena.
Heuzey Tf. 19. 3. — Winter I 246. 3. — Replik von Nr. 306.
Chiton unten, an der Brust und an beiden Armen gelb. — h. 20. 3.

308*Paris, Louvre CA 584 (Diph. 203). — Frau. — Aus Böotien.
Pottier Tf. 4.
Palmettenlotos am Diadem aus gleicher Matrize wie der von Nr. 309. Nacktes E., Lippen rot. Am Nackten sehr helles Gelb, Lasur? Haare rot. Ornament am Diadem rosa. — h. 20.0.
Rot 335—339, Rosa 431, Gesicht 476.

309*Paris, Louvre CA 640 (Diph. 204). — Dionysos. — Aus Böotien.
Pottier Tf. 10. — Alinari 23747.
Keine Farbe erhalten. — h. 30.3.

310 London, Br. Mus. C 293. — Dionysos. — Aus Tanagra.
Cat. pl. 23 c.
Nacktes rot. Diadem E. mit rotem Ornament und gelbem Rand unten. Schleier auf Schultern E. mit rotem Ornament und blauen Ecken. Gewand E. mit blauem Saum.

311*Berlin, Antiquarium TC. 8163.65. — Jüngling. — Aus Böotien.
Winter I. 248.1.
Nacktes rosa (sonst rezent übermalt). — h. 21.0.
Rosa 333.

312 London, Br. Mus. C 292. — Jüngling. — Aus Tanagra.
Cat. Tf. 8 d. — Vgl. Nr. 311. — Nacktes rot, Augen schwarz, Haar schwarz, Diadem gelb, Schleier blau.

E. Klassische Protomen.

313*Paris, Louvre Diph. 200. — Frau. — Aus Larissa.
Pottier Tf. 9. — Abb. 29.
Das Gesicht: Replik von Nr. 314. — Keine Farbe erhalten. — h. 34.5.

314*Berlin, Antiquarium TC 7032. — Frau. — Aus Theben.
Winter I. 238.8. — Vgl. Nr. 313.
Keine Farbe erhalten.

315*Berlin, Antiquarium TC 8539. — Frau. — Aus Halae.
Winter I 245.3. — Abb. 30.
Nacktes rosa. Haar rot. Gewand gelb. — h. 19.0.
Rot 339, Rosa 332, Gelb 413.

316*München, Mus. f. ant. Klk. Slg. Loeb 89. — Frau. — Aus Griechenland.
Sieveking 1, Tf. 12.1. — Vgl. Winter I 245.4.
Nacktes E., Lippen rot, Augen schwarz. Haare schwarz. Diadem rot. Schwarzes Halsband mit roten Anhängern. Peplos gelb. — h. 13.4.
Rot 334, Gelb 468.

316A*Berlin, Antiquarium TC 8524. — Frau. — Aus Exarcho.
Winter I. 245.4. — Ganz ähnlich Nr. 316.
Nacktes E., Lippen rot, Peplossaum oben rot, unten am Peplos gelb. — h. 13.8.

Athen.

Einteilung: A (Nr. 317—320) Handgemachtes.
B (Nr. 321—329) Früharchaische Figuren.
C (Nr. 330—343) Reifarchaische Figuren.
D (Nr. 344—388) „Akropolis-Terrakotten".
Gruppe 1: Nr. 344—362.
Gruppe 2: Nr. 363—378.
Gruppe 3: Nr. 379—388.
E (Nr. 389—402) Klassische Figuren.

Zu A. — Die handgemachten Figuren sind in Athen und Menidi (Nr. 320) gefunden worden. Veröffentlicht von den amerikanischen Ausgräbern (Hesperia 1933, 1935) und Wolters (JdI. 1899). Es sind ganz rohe Gebilde. Nur unter Nr. 320 sind auch einige auf der Töpferscheibe gedrehte Weiheschilde mit aufgenommen. Die Figuren sind durchweg auf Engobe mit matten Farben — Gelb, Rot und Blau — bemalt. Diese Bemalung macht ihr Hauptinteresse aus, dazu die Tatsache, daß sie z. T. wenigstens, annähernd datiert sind (Nr. 317 vor 640, Nr. 318 über das ganze 6. Jh. hinweg).

Zu B und C. — Sie sind bis auf Nr. 336 (vgl. dazu Text, Anm. 126) in Athen gefunden: auf dem Kerameikos (Nr. 325—329, 332, 334/5), auf der Agora (Nr. 321/2, 324, 338) und an der Akropolis (Nordhang: Nr. 323 330/1, 339—341; Burg: Nr. 337, 342/3). Brauchbar veröffentlicht sind bisher nur die Funde von der Agora und vom Nordhang durch die amerikanischen Ausgräber (Morgan, Hesperia 1935; Burr, Hesperia 1933). Die Funde von der Burg sind von Brooke (Cat.) ohne Abbildungen katalogisiert, die vom Kerameikos nur vorläufig von Kübler und Kraiker bekannt gemacht (AA.). Die Funde von der Agora sind in einem Votivbothros, dessen Inhalt bis in spätprotokorinthische Zeit reicht, gefunden. Von den Funden aus dem Kerameikos sind mehrere durch die Mitfunde datiert (Nr. 325—329: um 650; Nr. 332/4: um 600; Nr. 335: nach 600).

Das Material ist sehr verschiedenartig. Z. T. sind es „Pappaden", entweder ganze Figuren (Nr. 335, 339—341) oder Köpfe, die von solchen Figuren abgebrochen sind (Nr. 323, 330/1), und schließlich „Brettprotomen" (Nr. 343). Bei den Funden vom Kerameikos handelt es sich um Thymiaterien, die von einer Sphinx (Nr. 325) oder von Klagefrauen (Nr. 326) getragen werden, dann um Gefäße mit figürlichen Zutaten (Nr. 327/8), die aber auch selbst durch ihre Bemalung wichtig sind (Nr. 327—329). Zu diesen bemalten Gefäßen sind die im Text Anm. 275 genannten polychromen attischen Vasen zu vergleichen. An Gefäßappliken, meist Gestalten von Klagefrauen, die auf den Henkeln großer Kessel sitzen, kommen Nr. 332—334 hinzu, während der Kopf Nr. 336 vermutlich — wie die Frauenköpfe Nr. 326 — als Thymiaterionstütze diente. Bei allen diesen Figuren sind die Köpfe allein aus der Matrize gezogen, massiv, und auf den handgeformten Leib bzw. an die Vase angesetzt, nur bei den „Brettprotomen" Nr. 343 an eine flache Tonplatte. Das Gleiche ist bei der Platte von der Agora der Fall (Nr. 321/2), bei der der Rest der Figur auf die Platte aufgemalt ist. Mit diesen Platten zusammen wurden auch einige gedrehte Weiheschilde gefunden (Nr. 324). Nur zwei Stücke dieser Serie kommen als Ganzes aus der Matrize: Die Figur einer sitzenden Frau Nr. 337, die außerordentlich sorgfältig nachgeformt ist, und die unter rhodischem Ein-

fluß entstandene plastische Vase Nr. 338 (Text, Anm. 126). Aus ganz flachen Matrizen kommen angeblich die Stücke Nr. 342.

Mit Firnis sind nur die Klagefrauen Nr. 335, das Fragment Nr. 337 und die Flasche Nr. 338 bemalt. Bei Nr. 337 kommt weiße und rote Brandfarbe hinzu, durch seine sorgfältige Ausführung zeichnet es sich besonders aus.

Alle übrigen Figuren sind mit matten Farben auf Engobe bemalt. Die Bemalung ist z. T. sehr gut erhalten. Die Stücke aus dem Kerameikos (Nr. 325—329) sind mit Gelb, Rot und wenig Schwarz bemalt, die von der Agora (Nr. 321/2, 324) mit Gelb, Rot und einer Farbe, die entweder Blau oder Grün ist (aus dem Bericht ist das nicht sicher zu ermitteln). Bei der frühen Entstehungszeit dieser Stücke ist ihre wohlerhaltene Polychromie von der größten Bedeutung. — Sonst sind die Farben meist geschwunden. Nur bei Nr. 336 ist die rote Farbe, bei den Pappaden Nr. 339—342 die „ornamentale" Bemalung in Gelb und Rot gut erhalten. Die gleiche Bemalung zeigen die Protomen Nr. 343.

Zu D. — Die Stücke stammen aus Athen, die allermeisten sind auf der Akropolis (Nr. 354, 374/5, 377, 385—386) gefunden worden, einige an ihrem Nordhang (Nr. 374/5, 377/8). Die in den Museen aufbewahrten tragen meist die Herkunftsangabe Athen (Nr. 344—346, 349, 352, 361, 363, 372, 381—384). Aus Böotien stammen Nr. 347, 351, 356, 369—371, 379, aus Megara Nr. 353, Aigina Nr. 368 a. Sie sind auf Grund der eigenartigen Technik (s. u.) und nach dem weichen, orangefarbenen Ton ohne Schwierigkeit als attischer Import zu erkennen. Auch nach Rhodos müssen athenische Figuren verkauft worden sein (Nr. 368 b, 234/5) und in Lemnos lassen sich athenische Einflüsse nachweisen (Nr. 287 b). Schließlich gibt es solche Figuren in Eleusis — was nicht weiter verwunderlich ist — (Winter T. Einl. 7/8). Sie sind namentlich in Böotien vielfach nachgeahmt worden (vgl. Text Anm. 205, 207, 210, 214, 220), auch in Rhodos (Nr. 236). Viele Stücke ohne Herkunftsangabe sind nach den genannten Kennzeichen leicht hier einzuordnen (Nr. 348, 350, 355, 357—360, 362, 364—367, 373, 380, 388).

Datiert sind nur einige Figuren aus böotischen und rhodischen Gräbern (Nr. 370, 235). Sonst ist für die Datierung dieser Stücke nur ihr Stil maßgeblich (Brooke, Cat. S. 318, zum „Perserschutt").

Die Funde von der Akropolis sind von Brooke katalogisiert. Der Mangel an Abbildungen in diesem Katalog macht sich hier sehr unangenehm fühlbar. Man kann diese Stücke nur als ganzes verwerten (Nr. 374/5, 377). Dagegen sind die Funde vom Nordhang durch Morgan (Hesperia 1935) gut bekannt gemacht. Die übrigen Stücke habe ich selbst untersuchen können. Ihre enge Zusammengehörigkeit ist seit Winter wiederholt hervorgehoben worden (Winter T. Einl. 1/2, AA. 1893. 140; Brooke, Cat. 325/6; Morgan, Hesperia 1935, 199). Doch gibt es keine zusammenfassende Bearbeitung, nur die Reliefs, die von Hutton (JHSt. 1897) in einem überholten Artikel behandelt worden waren, hat Jacobsthal (MR. 92) zusammengestellt, soweit sie sich nicht im Akropolis-Museum befinden.

Das Material gliedert sich in Figuren stehender und sitzender Frauen, die oft Athena darstellen (Brooke Cat. 329 ff.), Köpfe, die von solchen Figuren abgebrochen sind (Nr. 344—352, 357—361, 363—376) und Reliefs (Nr. 381—388). Zu den Statuetten kommt eine kleine Gruppe liegender Figuren hinzu (Nr. 353—356), sowie der Jünglingskopf Nr. 362, die Sphinxfigur Nr. 379, die Göttin auf dem Stier Nr. 380 und schließlich die Protomen Nr. 377/8.

Diese große Fülle habe ich der besseren Übersicht halber in drei Gruppen geteilt. In der ersten Gruppe sind die größeren Sitzfiguren vereinigt, die in Format, Kopfmodellierung (geschlossener Augenkörper, meist ohne plastische Angabe der Lider, Haare in mehreren Reihen Buckellocken, schwerer Mund) und in der blockmäßigen Fügung ihrer Körper einander so ähnlich sind, daß sie vielleicht aus derselben Werkstatt hervorgegangen sind (Nr. 344—350, 352, 361). Ihnen schließen sich die stehende Frau Nr. 351 und die liegende Hetäre Nr. 353 an, von der die übrigen liegenden Figuren der Arbeit wegen nicht zu trennen sind, wenn sie auch im Stil nicht mit ihr verglichen werden können, da sie in großem zeitlichen Abstand voneinander entstanden sind. Auch die entwickelten Figuren Nr. 357—360 mögen aus dieser Werkstatt stammen. Doch läßt sich das nicht sicher beweisen, erst recht nicht von dem sehr eigenartigen und schönen Kopf Nr. 362, der jedoch in seiner plastischen Ausführung mit den Figuren dieser Gruppe eine gewisse Ähnlichkeit hat (bes. den geschlossenen, linsenförmigen Augenkörper).

Die Gruppe 2 umfaßt verschiedene Kategorien. Zunächst eine Reihe kleiner Figuren, die sich an die Gruppe Nr. 363 anschließen. Erstens die Figur Nr. 366, die eine ganz ähnliche Gesichtsbildung zeigt und die gleichen feinen Haarlöckchen auf der Stirn trägt. Dazu kommen dann die kleinen Figuren Nr. 364/5, 367, die mit Nr. 366 viele Einzelformen namentlich der Frisur gemein haben. Nr. 367 ähnelt ihr noch dazu ganz auffällig in der technischen Arbeit. Die kleine Figur Nr. 369 schließt sich an Nr. 364 an, die Statuette Nr. 371 an 367. Dazu kommen Nr. 368 und 370. Die Ähnlichkeiten der Stücke Nr. 363 und 366, die als Ausgangspunkte für diese Gruppe dienten, mit Figuren der Gruppe 1 (namentlich Nr. 344 und 361) sind sehr groß und es ist daher nicht gewiß, ob diese Gruppe etwa aus einer anderen Werkstatt kommt oder nicht. Ungewiß ist schließlich die Zuweisung der sehr bescheidenen Figürchen Nr. 372/3 an eine dieser beiden Gruppen.

In Gruppe 2 sind ferner die großen Funde von der Akropolis in vier Sammelnummern aufgenommen (Nr. 374/5, 377/8), wobei die Auswahl nach den erhaltenen Farbresten getroffen wurde. Unter ihnen sind die Protomen besonders hervorzuheben. Nr. 377 sind „Brettprotomen", wie wir sie schon aus der Gruppe C kennen, Nr. 378 Protomen ionischen Typs (vgl. Katalogtext Protomen).

Gruppe 3 enthält alleinstehende Typen, wie die Sphinx Nr. 379 und die Europa Nr. 380, schließlich die Reliefs Nr. 381—388.

Die Technik der Figuren ist höchst eigenartig (Text Anm. 159). Sie kommen als ganzes aus einer Matrize (eine solche fand sich auf der Agora: Nr. 376). Der Rücken ist glatt, nur am Kopf zuweilen freihändig ausgearbeitet (ohne Matrize, dagegen Brooke Cat. 335/6). Das Innere ist bei Sitzfiguren bis in Brusthöhe massiv, darunter hohl. Der massive Teil aber ist von einem senkrechten Loch durchzogen, das mit einem runden Stab hergestellt ist. Das Unterteil ist oft mit einem Stecken zurechtgestrichen, der Boden offen. Nur die Statuetten der Gruppe Nr. 363 sind auf zwei glatte Platten gestellt, unter der sitzenden sind die Platten aufgeschnitten, während die Stehenden ganz massiv sind (vgl. Nr. 351) und mit einem runden Loch durch die Basis hindurch durchbohrt. Ein solches schmales Stabloch zeigen auch Nr. 368 a, 370, die in Böotien und Aigina gefunden wurden. Von dieser Technik aus sind wohl gegen Ende des 6. Jh. die Handwerker zu einer Technik gelangt, die derjenigen reifarchaisch-rhodischer Figuren nicht unähnlich ist. Den Ausgangspunkt bilden Figuren, die innen hohl sind, mit offenem Boden (Nr. 360—362, 366). Wenn man

den Boden verschloß und ein rundes Brennloch hineinstach, sah die Figur ganz ähnlich aus, wie eine massive mit Stabloch, faktisch aber war die Technik die gleiche, wie die rhodische (Nr. 371). Daß aber kein unmittelbarer rhodischer Einfluß vorliegen dürfte, zeigen Figuren wie Nr. 372/3, deren Oberteil massiv ist, obwohl der Boden mit einer durchbohrten Platte geschlossen ist. Auch aus allgemeinen Gründen ist ein rhodischer Einfluß auf Athen in dieser Zeit ja unwahrscheinlich (Text Anm. 210, Anhang 3 Ende).

Eine ganz besonders komplizierte Technik zeigen die liegenden Figuren Nr. 353—356. Sie sind sehr flach, fast wie Reliefs, massiv und von zwei Stablöchern durchbohrt, von denen eines senkrecht in den Kopf, das andere dem oberen Kontur der Figur folgend schräg von links in die Figur hineingeht.

Die Reliefs sind aus einer Matrize gezogen und hinten und seitlich mit dem Stecken glatt gestrichen. Die athenischen Tonfiguren sind sehr sorgfältig gearbeitet. Retuschen mit dem Stecken und Gravierungen nach dem Brand sind bei ihnen keine Seltenheit (vgl. Text Anm. 219).

Ihre Bemalung ist im Ganzen vorzüglich erhalten. Sie bilden die wichtigste Gruppe für die Kenntnis der spätarchaischen Polychromie. Durchweg auf Engobe matt bemalt. Der Grund spielt als weiße Farbe eine große Rolle. Dazu Rot, Blau und Grün. Für die ausgiebig angewandte Zeichnung Schwarz. Im späten 6. Jh. wird zunehmend Gelb verwendet, auf den Reliefs gelegentlich auch Rosa und für die Eulen der Athena Braun (Nr. 384, 385: 1333). Vgl. dazu einige Ergänzungen bei Brooke, Cat. 337/8.

Zu E. — Die Zuweisung ist gesichert durch die Funde von der Akropolis (Nr. 391—393) und vom Kerameikos (Nr. 398, 402). Ein Stück trägt außerdem die Herkunftsangabe Attika (Nr. 396). Die meisten übrigen Stücke lassen sich nach dem Charakter der Handarbeit und dem plastischen Stil sowie dem sehr leicht kenntlichen Ton an diese anschließen. Sie gehören so eng zusammen, daß sie wahrscheinlich aus der gleichen Werkstatt kommen (Text Anm. 224). Auch die stehende Frau Nr. 395 wird hierher gehören (Text Anm. 224), ebenso die vorzüglichen Sirenen, aus Eretria (Nr. 400). Zu den Nachahmungen siehe Text Anm. 224.. Es ist hier nicht der Ort, auf sie einzugehen. Als einzige Bearbeitung dieser Gruppe ist der Abschnitt zu nennen, den Poulsen (ActaArch. 8, 48 ff.) den athenischen Tonfiguren gewidmet hat. Ich habe nur die für die Stilgeschichte dieser Zeit bedeutsamsten Stücke hier aufgeführt. Das meiste ist weggelassen.

Die Köpfe kommen aus einer besonderen Matrize, massiv, enden in einen Zapfen, der an den Körper angesetzt wird. Rückseite freihändig, oft bis in die letzten Einzelheiten durchgearbeitet (so bes. Nr. 389), wie überhaupt die Nacharbeit ungemein fein ist. Sehr häufig sind Gravierungen nach dem Brande: Haare bei Nr. 390, Iris bei Nr. 392, 394. Die Ritzungen haben Zahn zu der Vermutung geführt, es könnte sich bei diesen Stücken um Vorlagen für Bronzeguß oder um „Patrizen" handeln (bei Sieveking, Slg. Loeb 1, S. 11). Doch kann das nicht zutreffen, da viele der Stücke dieser Serie noch Farbspuren zeigen. Die Körper kommen aus einer Matrize und sind mit einer mehr oder weniger stark konvex gebogenen Platte zugelegt und unten offen. Bei Nr. 395 und 399 ist der Rücken sehr weitgehend viereckig aufgeschnitten, also die gewöhnliche „Kastentechnik" des 5. Jh.. Bei der späten Figur Nr. 402 ist in den Rücken entsprechend der Gewohnheit des 4. Jh. ein rundes Brennloch eingeschnitten.

Die Bemalung — durchweg matte Farbe auf Engobe — ist sehr schlecht erhalten. An Farben fanden sich Rot, Blau und Grün. Bei Nr. 390 finden wir zum ersten Male einen rosa Schimmer an der Stelle, wo blaue Farbe gelegen hat. Er findet sich häufig an weißgrundigen Lekythen des 5. Jh. und an Tonfiguren klassischer Zeit. Durch zahlreiche Fälle ist die Deutung völlig gesichert. Vermutlich rührt dieser Schimmer von dem Bindemittel her, mit dem die blaue Fritte auf die Engobe befestigt wurde. Ich kann ihn nirgends erwähnt finden.

A. Handgemacht.

317 Athen, Agora. — Pappaden (Pferde, Reiter, Männer). — Fo. Votivbothros vor 640.
Hesperia 1933, 614—20, Nr. 296—300, 302, 304—306, 308/9, 317, 319—326.
Handgemacht. — E. außer an 299, 302, 304, 306.
Rotes und blaues, oder rotes und gelbes Linienornament auf E..
298: (Mann) an Gesicht blau, am Körper rote Linien.
302: (Reiter) roter Koller, rote und gelbe Querstreifen.
304: (Pferd) blau mit rotem Zaumzeug.
306: (Pferd) rot mit blauem Zaumzeug.
309: (Pferd) gelb mit roter Zeichnung für Mähne und Augen.
Blau: „blue as used in the shields" (vgl. Nr. 322).

318 Athen, Akropolis Nordhang. — Pappaden. — Späteste aus dem Anfang des 5. Jahrh.
Hesperia 1935, 193—197, Abb. 4/5. — Handgeformt. — Rot und Gelb auf E..

319 Athen, Akropolis Museum Inv. 1215 und ohne Nr.. — Pappaden. — Inv. 1211, 1228—30/2. — Tiere. — Zeit von Nr. 318.
Cat. II 345, 430—32.
Handgeformt. — Auf E. rote Strichornamente. Pferde mit schwarzen, roten und blauen Streifen; blauer Reiter (1228).

320 Athen, NM. — Pappaden (Pferde) und Weiheschilde. — Aus dem Dromos des Kuppelgrabes von Menidi. — Zeit wie Nr. 318.
JdI. 1899, 119, 121; Fundumstände 111. — Handgeformt. — Schilde gedreht. — Rot, Gelb, Schwarz auf E..

B. Früharchaisch.

321 Athen, Agora. — Platte mit Frau und Schlangen. — Fo. wie Nr. 317.
Hesperia 1933, 604 Nr. 277, Abb. 72/3. — London. ill. News Sept. 3. 1932, 345 (bunt).
Kopf aus einer Matrize an flache Platte angesetzt. — E. vorn und hinten. Vorn hellrot grundiert.
Frau: Gewand über Gürtel rechts gelb, links rot, darunter umgekehrt. Auf Rot grünes, auf Gelb rotes Ornament, Gewandteile konturiert

(grün?). Gesicht und Hals hellrot (Grundierung), Haare (Stirnlocken und Zöpfe) rot. Nackte Arme rot. Augen (Umriß, Pupille, Brauen) rot mit grüner Iris.
Schlangen: Linke rot mit grünen Punkten, in rotem Rahmen mit roten Knospen mit grünen Punkten. Rechte grün mit roten Punkten zwischen grünen Rosetten.
Hellrot ist verdünntes Rot. Grün in Beschreibung „bluish-green" in der Zusammenfassung „green".

322 Athen, Agora. — Plattenfragmente wie Nr. 321. — Fo. wie Nr. 317.
Hesperia 1933, 605/6, Nr. 278/9, Abb. 74.
E. — Rote Ränder mit grünen Zutaten. Reste einer roten Schlange mit grünen Flecken.
Grün vgl. zu Nr. 317.

323 Athen, Akropolis Nordhang. — Köpfe.
Hesperia 1935, 198.
a) A—F. 128. — Abb. 6 a. — Kopfmatrize. — E. (n. Abb.)?
b) A—F. 200. — Abb. 6 b. — Wie a.

324 Athen, Agora. — Weiheschilde. — Fo. wie Nr. 317.
Schilde gedreht.
a) Hesperia 1933, 610 Nr. 283, Abb. 75. — E. — Rotes Flügelpferd, Reiter blau mit rotem Helm.
b) a. O. 610—614, Nr. 281/2, 285—87, 289—92, Abb. 75—81. — Ohne E. — Linienornament rot, blau, gelb, weiß.
Blau in Beschreibung „blue", in Zusammenfassung „bluish-green".

325 Athen, Kerameikos. — Sphinx als Thymiaterion. — Fo. Opferrinne 1: um 650.
AA. 1933, 268, Abb. 6 (271/2). — AA. 1934, 203/4.
Kopfmatrize (n. Schwabacher). Sonst von Hand. — Ohne E. (Schwabacher). — Farben nicht gebrannt, abwaschbar (Schwabacher, Wedeking).
Gesicht und Flügelzeichnung weiß (n. Abb.). Rot und Rostbraun. Augenumriß und Pupille gezeichnet (Abb.), ebenso die Haare über der Stirn und rechts und links herabfallend.
Rostbraun „das aus der protokorinthischen und korinthischen Keramik bekannte": AA. 1933, PNc. 95. = Gelb.

326 Athen, Kerameikos. — Frau als Thymiaterion. — Fo. wie Nr. 325.
AA. 1933, 268, Abb. 7 (271/2).
Kopfmatrize, sonst von Hand. — Ohne E.
Gesicht weiß (n. Abb.). Genannt werden die gleichen Farben wie bei Nr. 325.

327 Athen, Kerameikos. — Kanne mit Klagefrauen und Schlangen. — Fo. wie Nr. 325.
AA. 1933, 268/9, Abb. 8 (273). — AA. 1934, 206 Anm. 1, 207.
Kopfmatrizen für die Frauen (Schwabacher). Wohl in der Technik von Nr. 326/7 bemalt. — An der Kanne als Malgrund E..
Auf E. Frauen gelblich weiß, Männer rot. In roten und gelben Gewändern. Figuren oft konturiert.

328 Athen, Kerameikos. — Kessel mit Greifen- und Hahnenköpfen. — Fo. wie Nr. 325.
AA. 1933, 269, Abb. 9 (274). — AA. 1934, 207.
Köpfe vielleicht aus Matrizen (Abb.). — Wohl ohne E. (wie Nr. 325/6). Bemalt. — Bei einem Greifen Augenumriß (Abb.). — Kessel bemalt wie die Kanne Nr. 327.

329 Athen, Kerameikos. — Deckelschale. — Fo. wie Nr. 325.
AA. 1934, 207. — Bemalung des Gefäßes wie Kanne Nr. 327.

C. Reifarchaische Figuren.

330 Athen, Akropolis Nordhang A—F 230. — Kopf.
Hesperia 1935. 199 Abb. 6c (198). — Kopfmatrize.

331 Wie Nr. 330, A—F 2. — Kopf.
Hesperia 1935, 199, Abb. 6d. — Vgl. Nr. 330. — Kopfmatrize.

332 Athen, Kerameikos. — Dinos mit Klagefrauen. — Fo. Grabbau C: um 600.
AA. 1933, 264. — AA. 1934, 220, Abb. 16.
Kopfmatrize für die Frauen. — Frauen E.. — Reste Rot.

333*Privatbesitz. — Kopf. — Aus Athen.
Eine Matrize, massiv. — Keine E. oder Farbe. — h. 6. 4.

333A Athen, Akropolis Mus. — Kopf. — Fo. Akropolis.
Cat. II. 345, Nr. 816. — Jenkins 50, Tf. 6. 8.
Eine Matrize. Augenzeichnung und Haar farbig.

334 Athen, Kerameikos. — Bescherhenkel mit Klagefrau. — Befund um 600.
AA. 1932, 195. Abb. 5 (198). — AA. 1934, 213/4.
Wohl Kopfmatrize. — E. an der Frau. — Blutstreifen auf Wangen und Stirn (wohl rot: vgl. Nr. 335).

335 Athen, Kerameikos. — Zwei Klagefrauen. — Fo. Kerameikos nach 600.
AA. 1933, 279, Abb. 16.
Kopfmatrizen, sonst handgemacht. — Gewand und Haare F.; Nacktes wohl Tongrund.

336*Berlin, Antiquarium TC 8197. — Kopf.
Abb. 17.
Eine Matrize, massiv. Über dem Scheitel war etwas angefügt, unten Bruch. — E. ringsum.
Rot am Scheitelansatz auf der Stirn, an der rechten Schläfe und von der linken Schläfe vor dem Ohr auf der Wange herab ein roter Strich. — h. 5. 9.
Rot 385, verschliffen 406.

337*Cambridge, Privatbesitz. — Fragment einer Sitzfigur. — Fo. Akropolis.
Eine Matrize. — Hand weiß. — Sonst F. mit rotem und weißem Ornament.

338 Athen, Agora. — Knieender Junge (Flasche). — Fo. Agora.
Hesperia 1933, 459, Abb. 8. — AM. 1934, 122 Anm. 1.
Eine Matrize. — Ausguß F.. Im Haar F?. Augenzeichnung F.

339 Athen, Akropolis, Nordhang, A—F. 125. — Sitzende.
Hesperia 1935, 203, Abb. 10 c (204).
Kopfmatrize. — E. — Rote Wangen, Lippen rot, Haare gelb, Ohren rot mit gelben Anhängern. Krone gelb. Chiton auf Brust gelb, Ärmel und Unterteil rot.

340 Wie Nr. 339, A—F. 507. — Sitzende.
Hesperia 1935, 202/3, Abb. 10 a.
Kopfmatrize, an Körperzapfen angesetzt. — Auf E.: Krone gelb, Chiton oben gelb, unten rot.

341 Wie Nr. 339, A—F. 172. — Stehende.
Hesperia 1935, 205, Abb. 11 b (206).
Rohe Kopfmatrize. — Auf E.: Wangen und Lippen rot, Ohren rot mit gelben Ohrringen. Krone gelb. Zwei Halsketten: rot mit gelben Anhängern und schwarz mit roten. Leib gelb und rot gestreift, sodaß E. überdeckt.

342 Athen, Akropolis Museum Inv. 650—657 und Ohne Nr. — Pappaden. — 550—500.
Cat. II. 347/8. — Zur Datierung 324/5 (Tiryns 56, Kl. 3).
Aus einer flachen Matrize: „stamped". — Auf E. — Kopfschmuck gelb. Gewänder E. mit rotem Ornament, einmal mit schwarz konturierter grüner Palmette.

343 Athen, Akropolis Museum Inv. 688, 678, 616, 627, 626, 639, 707, 625, 679, 683, 717. 725, 732, 805, 812, 824, 815, 646, 702. — Protomen.
Cat. 399—403, Abb. S. 400 (688; 627 zu Nr. 339; 626 wohl später).
Dazu Hesperia 1935, 202, Abb. 9 c (Akropolis Nordhang A—F 181). — Die ganze Gruppe von Brooke zu Nr. 342 gerechnet (S. 325).
Wohl meist Kopfmatrizen. Kopf an Platte angesetzt. E. — Gesicht E. (gelb mit schwarzen Lippen 722), rote Lippen, Augenzeichnung schwarz, rote Wangen. 625 schwarze Nasenspitze (gemeint wohl die Nasenlöcher). Haare schwarz (717), Ohrringe gelb oder rot. Krone (bzw. Diadem) rot, schwarz oder gelb.

D. Akropolis-Terrakotten.

Gruppe 1.

344*Berlin, Antiquarium TC 3493. — Sitzende Athena. — Fo. Athen.
Winter I 48. 2 a. — Stackelberg Tf. 57 (bunt). — Kekule Tf. 1 links. — Köster Tf. 26. — Schneider Abb. 30.
Die Tafel bei Stackelberg ist irreführend: Rot und Grün sind bei ihm ganz verwässert. Alles Blau als Schwarz gegeben. Dafür gibt er eine unauffindbare rosa Gesichtsfarbe. Das Diadem gibt Stackelberg blau (bzw. schwarz) mit roten Streifen. Oberteil massiv, mit Stabloch.

Peplos E., Mäntelchen rot, Aegis grün. Am Peplos schwarze Faltenzeichnung; er ist gegürtet, die Gürtelenden hängen dunkelrot mit Fransen an den Enden zwischen den Beinen herab. Die spitzen Enden des Mäntelchens schwarz konturiert, mit schwarzen Troddeln. Aegis grün mit aufgemalter Gorgo (Haare schwarz, Mund und Kinnlinie dunkelrot), oberer Saum dunkelrot. Halsband ebenso. Nacktes (Gesicht, Unterarme, Hände und Füße) E.; Haare (Buckellocken und Zöpfe rechts und links), Augenzeichnung schwarz. Lippen dunkelrot. Hände und Unterarme auf Peplos schwarz konturiert. Sandalenriemen rot gezeichnet. Diadem vom Haar durch rote Striche getrennt, sonst modern übermalt. Sessel E. mit roten Querstreifen, die Felder rot, schwarz und grün; an den Ohren der Lehne rote Palmetten; seitlich roter Rahmen. — h. 23. 0.
Rot 330, Dunkelrot 345—346, Grün 949.

345*Berlin, Antiquarium TC 3494. — Sitzende. — Aus Athen.
Winter I 48. 1 b. — Kekule Tf. 1 rechts.
Oberteil massiv mit Stabloch. Replik von Nr. 344: Höhen gleich, Breiten stets geringer.
Peplos E., am Hals und auf den Knieen zwischen den Händen breite rote Borte mit weißer Zeichnung; sonst dunkelrotes und schwarzes Linienornament. Nacktes E.; Haare, Augenzeichnung schwarz, Lippen dunkelrot. Rote Sandalenriemen. Diadem E. mit alternierenden roten Zungen an einer Linie. Schleier rot. Sessel E. mit rotem Ornament. Plinthe oben blau. — h. 23. 0.
Rot 330, Dunkelrot 38, vom Blau nur graues Residuum.

346*Berlin, Antiquarium TC. 503. — Sitzende. — Aus Athen.
Winter I 48. 1 a. — Panofka Tf. 2 (gut nur das Gewandornament). Oberteil massiv mit Stabloch. Replik von Nr. 344. Steckenspuren. E. setzt am Diadem aus.
Peplos E., am Hals rote Borte mit weißer Zeichnung, sonst schwarzrotes Linienornament. Nacktes E., Hände und Unterarme schwarz konturiert. Haare, Augen, Lippen schwarz. Diadem schwarz mit drei roten Vierecken, mit rotem Strich vom Haar abgesetzt. Rote Sandalenriemen. Sitz rot. — h. 23. 0.
Rot 356.

347*Theben, Museum Inv. 197. — Sitzende. — Aus Böotien.
Replik von Nr. 346.
Peplos E. mit blau-roten Säumen am Hals, auf den Knieen und unten. Nacktes E., Lippen rot. Rote Halskette mit blauen Anhängern. Schleier rot mit blauem Saum. Schuhe rot. Schemel blau, Sessel roter Rahmen vorn und seitlich, vorn mit blauen Feldern, seitlich blaue Füllung. — h. 23. 0.

348*Berlin, Antiquarium TC 7739. — Athenakopf.
Winter I 44. 3 a. — Kekule 5, Abb. linke Sp..
Massiv mit Stabloch. Helm angefügt.
Gesicht E., Haare (wie bei Nr. 344), Augenzeichnung (Brauen, Lider, Wimpern und Pupille), Lippen schwärz. Haare durch roten Strich vom Helm getrennt, der von der blauen Helmfarbe überdeckt. Rist des Helmbusches dunkelrot. — h. 13. 8.
Rot 330, Dunkelrot 38, Blau 1101.

349*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5226. — Sitzende. — „Aus Attika".
Vgl. Winter I 48. 1.
Kopf massiv mit Stabloch.
Gewand E. mit schwarzem und rotem Linienornament. Nacktes E., rote Lippen, schwarze Augenzeichnung mit Angabe der Wimpern. Rote Sandalenriemen. Sessel rotes Ornament, Basis rot. Schleier E.. — h. 20. 7.
Rot 330.

350*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5220. — Sitzende.
Kopf massiv mit Stabloch, das vor dem Brand mit Ton verstopft wurde.
Gewand E. mit rotem und schwarzem Linienornament. Nacktes E., Augenzeichnung schwarz, Lippen rot. Diadem und Haar schwarz, Schleier E.. Sessel rotes Ornament. — h. 20. 3.

351*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5255. — Stehende. — Aus Tanagra.
Stabloch. Hinten Steckenspuren. Plinthe unten ausgehöhlt.
Nacktes E.. Chiton E., am Ärmel rechts Zungenmuster schwarz und rot. Haare schwarz. Diadem Zungen schwarz und rot. Schwarzes Punkthalsband. Schuhe und Basis rot. — h. 26. 6.
Rot 335.

352*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5235. — Sitzende. — „Aus Athen".
Kopf massiv, mit Stabloch.
Gewand E. mit schwarzem und rotem Ornament. Nacktes E., schwarze Augenzeichnung, Lippen rot. Haare schwarz, Diadem rot, Schleier blau, Sessel mit rotem Ornament, Schemel oben blau vorne rot. — h. 20. 8.
Rot 330, Blau 1066.

353*Berlin, Antiquarium TC 8256. — Hetäre. — Aus Megara.
Winter I 191. 4 a. — AA. 1892, 108, Nr. 27. — FR. 2, Text, 18 Abb. 7. — AA. 1928, 373/4, Nr. 70. — Köster Tf. 28. — Schneider Abb. 36.
Kopf wie Nr. 344.
Nacktes E., Haare schwarz, Tuch über Schultern und Brüsten rot. Auf rotem Bett. — h. 15. 5.
Rot 330.

354 Athen, Akropolis Museum Inv. 1213/4. — Hetäre. — Fo. Akropolis. Cat. 381. — Winter I 191. 4b/5: „ähnlich Nr. 353".
Hintergrund blau. Rot am Leib (wohl von einem Tuch).

355*Berlin, Antiquarium TC 6804. — Herakles. — Aus Griechenland.
Winter I 191. 6 (vgl. Br. Mus. Cat. B 21). — Abb. 20.
Nacktes rot, Löwenfell gelb, Kissen rot. — h. noch 9. 7.
Rot 335, Gelb 414.

356*Berlin, Antiquarium TC 8418. — Hetäre. — Aus Böotien.
Winter I 192. 2. — Von Furtwängler AA. 1895, 128 Nr. 21 kaum zu Recht als böotisch bezeichnet. — Abb. 19.
Nacktes (Gesicht, Arme und Oberkörper) gelb. Halsband blau. Tutulus rot. Mantel rot mit blauem Saum. Kissen und Trinkhorn blau. — h. 9. 8.
Rot 340, infolge Erhitzung unregelmäßig nachgedunkelt. Gelb 478, Blau 1105.

357*Berlin, Antiquarium TC 6831. — Sitzende Arthemis. — Aus Griechenland.
Winter I 49. 8 a.
Oberkörper massiv, kein Stabloch. Basis aus der Matrize.
Chiton E. mit schwarzer Faltenzeichnung. Auf rechter Brust rotes Mantelende. Hund dunkelrot. Nacktes E., Hände und Unterarme schwarz konturiert. Haare schwarz (auch über das Diadem hinweg. Kurzes Haar nur bis zu den Ohren hinab). Lippen dunkelrot, blaues Punkthalsband. Sessel seitlich und Plinthe rot. — h. 21. 5.
Rot 330, Dunkelrot 38, Blau 1101.

358*Berlin, archäologisches Seminar E 56. — Sitzende Frau.
Eine Matrize. Stabloch. An den Haaren und im Gesicht Steckenarbeit. Nacktes E.. Haare rot. Mantel E. mit rotem Saum, der z. T. mit schwarzem Rand. Chiton grün mit schwarzem Saum am Schoß und von der rechten Hand herunter aufs Bein. Treppensaum unten rechts am Chiton blau und schwarz, Schuhe rot. Sessel oben rot, die Basis schwarz. — h. 18. o.

359 New-York, Metropolitan Mus.. — Sitzende.
BMetrMus. 1936, 133/4, Abb. — Vgl. Nr. 358.
Nacktes E., Haare braun. Haartuch gelb, Diadem blau, Halsband gelb. Mäntelchen rot, Chiton darüber blau, darunter gelb. Schuhe rot. Sitz rot, Schemel blau.

360*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5465. — Sitzende Arthemis.
Vgl. Nr. 358.
Eine Matrize, innen hohl. — E. vorn.
Haare schwarz, Schuhe rot. — h. 20. o.

361*Berlin, Antiquarium TC 7729. — Sitzende. — Aus Athen.
Winter I 48. 1 c.
Innen hohl, eine Matrize.
Peplos E., am Hals, zwischen den Händen und über den Füßen rote Borte. Nacktes E., Lippen rot, rote Wangenflecken. Diadem rot mit blauen Streifen oben und unten (auf Rot). Schleier gelb. Sessel rot. Plinthe blau. — h. 19. 1.
Rot 330, Gelb 468.

362*Berlin, Antiquarium TC 8230. — Jünglingskopf.
Winter I 178. 1. — Neg. d. Mus. 1008. — Abb. 18.
Innen hohl, sehr dicke Wände. Sehr dünne E. ringsum, am Haar zuweilen aussetzend. Eine Matrize. Haar sorgsame Steckenarbeit.
Haare gelb. — Kinn-Haaransatz 5. 7.
Gelb 507.

Gruppe 2.

363*Berlin, Antiquarium TC 3495. — Dreifigurengruppe. — Fo. Athen.
Winter I 48. 6. — Stackelberg 43. — Kekule Tf. 2.
Stackelberg gibt die Stehende rechts bis zum Hals hinauf: Stehendes Mädchen in enganliegendem weißen Chiton. Die Farben der Sitzenden gibt er falsch an.

Eine Matrize für jede Figur. Sitzende unten kegelförmig ausgehöhlt (Steckenspuren), oben massiv mit Stabloch. Stehende mit senkrechtem Stabloch, bei der ganz erhaltenen links mit schrägem Einstich im Rücken. Stablöcher der Größe der Figuren entsprechend fein. Auf zwei geschnittenen Platten, durch welche die Brennlöcher hindurchgehen.

Sitzende: Peplos (an der linken Brust und Schulter, unten) rot (schwarzer Kontur). Mantel E. mit schwarzer Faltenzeichnung. Schleier war anders bemalt, mit schwarzem Kontur. Nacktes E., Haare, Augen, Lippen schwarz. Diadem E. mit schwarzen und roten, schwarz gerahmten Zungen.
Stehende links: Peplos E. mit schmalen schwarzen Säumen und Resten schwarzer Faltenzeichnung. Von den Schultern rechts und links, seitlich und vorn auf die Beine herabfallendes rotes Tuch, z. T. schwarz konturiert. Nacktes E., Haare, Augen, Lippen, Diadem wie die Sitzende. Hände und Unterarme auf Chiton schwarz konturiert. —
Stehende rechts: Chiton E.. — Sitzende h. 10. 7.
E. soweit nicht bemalt mit rosig-gelblicher Lasur überzogen. — Rot 330.

364*München, Mus. f. ant. Klk. Slg. Loeb 87. — Sitzende Frau.
Sieveking 1, Tf. 11. 1.
Eine Matrize, massiv mit Stabloch. — E. vorn.
Nacktes E., Lippen rot, Augenzeichnung, Haare und Schulterlocken schwarz. Diadem und Schleier rot. Gewand E. mit schwarzem und rotem Ornament. Schuhe rot. — h. 12. 4.
Rot: Lippen 329, sonst 330.

365*Berlin, Antiquarium TC 7135. — Sitzende.
Neg. d. Mus. 4324.
Oberteil massiv, Stabloch. Formriß zwischen Sitz und Bein. — Kopf vgl. Nr. 357.
Chiton E., Ornament wie Nr. 357. Nacktes E., Unterarme und Hände schwarz konturiert. Haare, Augenzeichnung schwarz. Sessel rot, Ohren rote Palmetten. — h. 14. 0.
Rot 330.

366*Paris Louvre MNB 1725 (Diph. 176). — Sitzende.
Abb. 22.
Sehr dicke Wände, hohl. Kopf sehr ähnlich Nr. 363. Formriß rechts zwischen Stuhl und Oberschenkel. Sesselohren angefügt. E. und Bemalung ringsum.
Peplos rot, Borte unten weiß verziert. Mantel E.; beide mit schwarzer Faltenzeichnung. Schleier grün (Ränder schwarz vorgezeichnet). Nacktes E., Haar dunkelrot, Diadem rot. Augen schwarz, Lippen rot, auf nackten Füßen rote Sandalenriemen. Sessel E. mit rotem und schwarzem Ornament. — h. 17. 8.
Rot 335, Dunkelrot (zwei Schichten Rot) 346, Grün 961.

367*Berlin, Antiquarium TC. 6830. — Sitzende. — Aus Griechenland.
Winter I, 48. 5 i. — Abb. 21.
Unten kegelförmig ausgehöhlt, Oberteil massiv, ohne Stabloch.
Es scheint nur Rot verwendet: Lippen, Diadem, Schuhe rot. Sessel vorn und Rahmen seitlich rot. — h. 12. 7.

368 Zu Nr. 367.

a) Aigina. — Fo. Aphaiatempel. — Furtwängler, 383 Nr. 100/1, Tf. 110. 11/2. — Massiv mit Stabloch. — Auf E.: Haare schwarz, Nacktes E., Lippen rot. Diadem rot. Gewand E. mit roten und schwarzen Ornamenten.

b) London, Br. Mus. B 181. — Cat. Tf. 18 h. — Fo. Kamiros. — Attisch? — Schleier blau, an Haaren und Sessellehne rot.

369*Berlin, Antiquarium TC 6303. — Sitzende. — Aus Tanagra.
Winter I 48. 5 i.
Technik wie Nr. 367, gröber.
Chiton E. mit schwarzer Faltenzeichnung. Nacktes E., Haar, Augen schwarz. Lippen dunkelrot. Schuhe rot. — h. 10. 8.
Rot 330, Dunkelrot 38.

370 Zu Nr. 369.
Theben, Museum. — Fo. Rhizona Grab 121. 36. — Ure 70, Tf. 19.
Mehrere Exemplare z. T. aus der gleichen Matrize, oben massiv, unten konisch ausgehöhlt. — Am Sessel hinten rot. Rotes Halsband.

371*Paris, Louvre CA 624 (Diph. 175). — Aus Theben.
Typ und wohl auch Werkstatt von Nr. 366. Hohl. Boden geschlossen mit kleinem runden Brennloch. — E. auch am Rücken.
Peplos rot. Mantel E. mit blauem Saum, zwischen den Händen roter Gegenstand. Schleier E. mit blauem Saum. Nacktes E., Haare schwarz, Diadem rot, Stuhl seitlich blau mit roten Rändern, vorn rote Querstriche auf E., Sessellehne und -ohren blau, Schemel oben blau. — h. 15. 6.

372*Berlin, Antiquarium TC 6832. — Sitzende. — Aus Athen.
Winter I 51. 2 a. — Kekule Tf. 2 rechts.
Replik von Nr. 373. Oberteil massiv. Boden zu mit kleinem runden Brennloch. — E. setzt am Rücken da aus, wo der Mann das Stück festhielt.
Chiton, Lippen, Trennungsstrich zwischen Haar und Diadem rot. Wangen hellrot. Bemalung wie Nr. 367. — h. 11. 0.

373*Berlin, Antiquarium TC 6833. — Sitzende. — Aus Griechenland.
Winter I 51. 2 a.
Technik und Bemalung entspricht genau der von Nr. 372. — h. 10. 8.
Rot 356, Hellrot aus verdünntem Rot.

374 Athen, Akropolis Museum Inv. 3, 4, 8, 13, 10, 31, 18, 19, 56, 550, 538, 33, 547, 302, 117; 14, 34, 40; 141, 89. — Stehende, Köpfe. — Fo. Akropolis.
Cat. 350—355; 372—376; 377/8. — Zusammenfassung 337/8. — Vgl. Abb. AA. 1893, 141—143; AM. 1908, Beil. S. 21. 2.
Dazu: Hesperia 1935, 205—207, Abb. 11 a, c—f (A—F. 219, 314, 212, 194, 509): Stehende; 199—202, Abb. 7 a—n (A—F. 506, 292, 275, 309, 173, 339, 231, 90, 122, 271, 229, 218, 3): Köpfe. — Fo. Akropolis, Nordhang.
Nacktes (Gesicht, Arme, Hände) E.; Haare schwarz, gelb (538, 547) rot (A—F. 506); Augenzeichnung, Lippen rot. Hände von E. Gewand durch schwarzen Kontur abgehoben. Diadem E. mit rotem oder schwarzem Ornament, rot mit weißem Ornament (31) oder blau, blau mit rotem

Rand. Schleier blau. Mantel und Chiton kontrastierend, der eine E., der andere rot, wechselnd. Blauer Chiton und roter Mantel (302. unsicher!). E. oder roten Mantel blau gesäumt. Faltenzeichnung auf Rot weiß, auf E. schwarz oder rot. Rote Schuhe. Plinthe blau oder rot und blau. Helm schwarz oder blau.

375 Athen, Akropolis Museum Inv. 149, 364, 306, 255, 311, 372, 166, 187, 161, 146, 169, 281, 233; 164, 110; 322, 167; 141. — Sitzende. — Fo. Akropolis.
Cat. 356—358; 362/5; 371/2; 377. — Zusammenfassung 338. Dazu Hesperia 1935, 204/5, Abb. 10 b, d—f (A—F. 317, 284, 390, 217, uam.). — Fo. Akropolis, Nordhang.
Brooke: Einzelbeschreibungen unzulänglich. Bemalung hier nur soweit beschrieben, als nicht schon in Nr. 374 enthalten.
149: angefügte Armstützen (vgl. Nr. 366).
Schleier rot, schwarz, grün (146) oder blau (169, 233). Diadem rot (364). Chiton E. mit schwarzen oder roten Ornamenten, roter Mittelbahn oder E. mit schwarzer Faltenzeichnung (161), Chiton E. mit blau-rotem oder schwarz-rotem Ornament (Brooke S. 338). — Rotes Halsband. Sessel E. mit roten Strichen, Ohren rote Palmetten.
141 (S. 377). — Helm und Haar schwarz. Chiton E. mit rotem und schwarzem Ornament. Sitz rot. Nacktes E., Augen und Lidhaare schwarz, rechte Hand auf E. Gewand schwarz konturiert.

376 Athen, Agora T 44. — Matrize für eine Sitzfigur. — Fo. Agora.
Hesperia 1933, 184/5, Abb. 1. — Unterschenkel, Füße, Plinthe, vielleicht noch Vorderwand des Sessels.

377 Athen, Akropolis Museum Inv. 623, 832, 701, 599. — Brettprotomen.
Cat. 404—414 (class III: S. 327). — Vgl. Winter AA. 1893, 144/5, Abb. 19—21. — Bei Brooke sind die Protomen-Gattungen nicht klar geschieden.
Dazu: Hesperia 1935, 202, Abb. 9 a, b, d, e (A—F. 220, 240, 486, 110). — Fo. Akropolis Nordhang.
Kopfmatrize. Kopf an Rückenplatte mit Hängelöchern angesetzt. Rückenplatte rot. Haare schwarz, Nacktes E.. Diadem rot, blau oder schwarze Striche auf E..
a) 623. — S. 405. — Köster Tf. 27. — Nacktes E., Augen (Pupille, Umriß mit Wimpern und Brauen) schwarz, Iris braun. Lippen rot.. Diadem Mittelband E., oberes und unteres rot mit weiß-blauen Ornament-Resten (Palmetten-Lotos).
b) 599. — S. 414. — Satyrmaske. — Nacktes rot, Haare und Bart blau.

378 Athen, Akropolis Nordhang. — A—F. 238/9, 325. — Protomen.
Hesperia 1935, 202, Abb. 8 a—c. — Vgl. Winter AA. 1893, 145.
Kopfmatrize, hinten offen, oben Decke mit oder ohne Hängelöchern.

Gruppe 3.

379* Würzburg, Wagner-Museum H 4102. — Sphinx. — „Aus Böotien".
Kopfmatrize, sonst wohl von Hand. Zwischen den Vorderbeinen unten Stabloch. In die Flügel ist ein Loch gebohrt. — E. ringsum.

Gesicht und Hals E.. Flügel blau mit schwarzer Zeichnung, das Band oben dazwischen rot. Haare (hinter dem Diadem bis in den Nacken, über der Stirn und Zöpfe rechts und links) rot mit schwarzer Lockenzeichnung. Diadem blau. Augen schwarz, Lippen und Wangenflecke rot. After roter Fleck.

380*Berlin, Antiquarium TC 8493. — Europa auf dem Stier.
Winter I 163. 3. — Neg. d. Mus. 8493.
Europa eine Matrize. Wohl auch eine für die eine Hälfte des Stieres. Rücken modelliert. — E. ringsum.
Europa: Nacktes E., Haare und Lippen rot. Chiton E. mit rotem Saum rechts und unten, darüber rotes Mäntelchen.
Stier: Ohren und Schnauze wohl E.. — h. 16. 4.

381*Paris, Louvre CA 130. — Sitzende Frau (Relief). — Aus Athen.
JMR. 92 Nr. 2, Tf. 71 b.
Hintergrund blau, Rand rot. Am Mantel unten und am Klappstuhl etwas rot. — h. 10. 0.
Rot 330.

382*Paris, Louvre CA 131. — Theseus im Stierkampf. — Aus Athen.
JMR. 92 Nr. 3, Tf. 71 a.
Hintergrund blau, Nacktes rosa.
Rosa 281, Blau (je nach Schichtdicke) 1063—1109.

383*Paris, Louvre CA 132. — Pferdekopf. — Aus Athen.
JMR. 93 Nr. 5, Abb. 20.
Hintergrund blau, Rand greift nach vorne über, rot. — b. noch 6. 6.
Unter Blau graues Residuum.

384*Berlin, Antiquarium TC 6802. — Eule vor Athena. — Aus Athen.
JMR. 92, Nr. 1: Schöne 137. — Vgl. Nr. 386.
Grund blau, Eule braun, an der Wagenlehne rosa. — h. 9. 1.
Rosa 324, Braun 428.

385 Athen, Akropolis Museum Inv. 1322, 1333, 1340, 1334, 1360, 1372, 1336, 1321, 1337, 1338, 1329, 1330, 1389, 1391, 1323. — Fo. Akropolis.
Cat. 414—425. — JHSt. 1897, 309 ff.
Faltenzeichnung und Haare häufig graviert. — Hintergrund blau, roter Rand. — Gewänder rot. Nacktes E.. Haare rot (1321). Lippen rot. Diadem, Schleier rot. Stuhl rot oder schwarz. — Helm (1333) schwarze Haube mit rotem Busch; Schild schwarz mit rotem Rand; Ägis grün mit schwarzem Rand, zuweilen schwarze Schuppenzeichnung (1322); bei 1340 innen grün, außen schwarze Schuppenzeichnung mit roter und blauer Füllung. Wagen rot mit schwarzer Lehne (1340). — Eule gelblich-braun (1333). — Schwarze Detailzeichnung.

386 Athen. — Athena, wagenbesteigend. — Fo. Akropolis.
Schöne Nr. 136. — JMR. 92 Nr. 1. — Vgl. JHSt. 1897, 313, Abb. 4.
Grund blau. Nacktes E.. Haare gelb. Chiton rot, an der Ägis („Obergewand") Spuren eines roten Saumes. Wagen rot.

387 Athen, Agora. — Herakles. — Fo. Agora.
Hesperia 1935, 369/70, Abb. 26. — Typ. Brooke Cat. 423, 1323.

388 Apollo mit der Leier.
Stackelberg Tf. 56. 4. — JMR. 92 Nr. 4.

E. Klassische Figuren.

389 Frankfurt a. M., Liebighaus Inv. 471. — Frauenkopf.
Sieveking 1, 11 Abb. — JMR. 74, Abb. 13 (73 Anm. 5). — ActaArch. 8. 60 Abb. 39.

390*München, Mus. f. ant. Klk. Slg. Loeb 96. — Frauenkopf. — Aus Griechenland.
Sieveking 1, Tf. 14. 4.
Eine Matrize, hinten und unten zu. Haare seitlich geritzt. — E. ringsum. Am Kopftuch rosa Schimmer: es war blau. — h. 7. 4.

391*Berlin, Antiquarium TC 6937. — Frauenkopf. — Aus Athen.
Winter I 62. 7. — Kekule Tf. 6 rechts. — Dazu zwei auf der Akropolis: Acta Arch. 8, 61, Abb. 40.
Eine Matrize, massiv, hinten glatt. Einsatzzapfen. — Reste E.. Lippen rot. — h. 6. 0.

392*Berlin, Antiquarium TC 6938. — Frauenkopf. — Aus Athen.
Winter I 62. 6. — Kekule Tf. 6 links. — Dazu Nr. 393 und ActaArch. 8, 59/60, Abb. 38 (London).
Technik wie Nr. 392, sehr fein übergangen, Iris geritzt. — Reste E.. Haare rot, unter dem Diadem auf E., darüber auf dem Ton. — h. 5. 9.

393 Zu Nr. 392.
a) Athen, Akropolis Museum Inv. 584—586. — Cat. 386 Abb. — Drei Exemplare.
b) Bremen, — Schaal, Griechische Vasen in Bremen Tf. 40 a/b.

394*München, Mus. f. ant. Klk. Slg. Loeb 93. — Frauenkopf. — Aus Griechenland.
Sieveking 1, Tf. 14. 1.
Wohl Replik von Nr. 392. — Gleiche Technik. — E. im Gesicht. Haare ohne E. rot. — h. 4. 7.

395*München, Mus. f. ant. Klk. NI 6659. — Stehende Frau.
Vgl. Sieveking 1, Tf. 21, sehr ähnlich (München, Slg. Loeb. 107). — Vgl. Acta Arch. 8. 77 Abb. 48.
Eine Matrize im Rücken viereckiges Brennloch, unten offen. — E. vorn. Haare rot (bei Slg. Loeb 107: Peplos E., am Überfall roter Saum. Basis oben rot und vorn zwei horizontale Bänder). — h. 35. o.

396*Paris, Louvre CA 2184. — Frauenbüste. — Aus Attika.
Charbonneaux Abb. 32. — Enc. 2, 195 C/D.
Eine Matrize, Kopfmatrize. Hinten geschlossen, unten offen. — E. vorn, hinten nur am Kopf.
Genaue Replik: Diph. 181: Dumont-Chapelain, Céramique 2, Tf. 4, Pottier Tf. 8 (ohne Farbe).
Nacktes E. mit Lasur. Haare und Kopftuch rot. In den Falten des Überschlags grün. — h. 15. 6.

397*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5279. — Frauenbüste.
Eine Matrize. Unten offen, Rand durch Tonwulst verstärkt. — E. sehr dick, stark craqueliert.
Saum des Peplosüberfalls blau, blaues Punkthalsband. — h. 15. 3.

398 Athen, Kerameikos. — Frauenbüste. — Fo. Kerameikos.
AA. 1935, 272, Abb. 6 (273/4). — Vgl. Nr. 397.
Eine Matrize. — E. darauf Blau und Rot (n. Abb. Haare und Lippen wohl rot).

399*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5478. — Liegende Frau.
Sieveking, Corolla Ludwig Curtius 89, Tf. 22. 1.
Eine Matrize. Kopfmatrize mit Einlaßzapfen. Hinten fast ganz aufgeschnitten, unten offen. — Nach Sieveking ist die Matrize ursprünglich für eine männliche Figur bestimmt gewesen und hinterher zu einer Frauengestalt umgewandelt worden.
E. vorn und hinten. — Keine Farbe erhalten. — h. 19. 2.

400*Berlin, Antiquarium TC 8478. — Sirene. — Aus Eretria.
Winter I 227. 5 b. — Genaue Replik: TC 8335: aus Attika; Winter I 227. 5; Kekule Tf. 8 (ohne Farbe).
Leib aus zwei Matrizen. Kopfmatrize. Boden geschlossen, kleines rundes Brennloch. E. ringsum.
Haar rot. — h. 11. 2.

401*Paris, Louvre MNB 1718 (Diph. 191). — Kourotrophos.
Charbonneaux Abb. 33.
Eine Matrize, die Köpfe wohl aus besonderen Patrizen. Im Rücken unregelmäßiges Brennloch. — E. vorn. — Keine Farbe erhalten. — h. 9. 7.

402*Berlin, Antiquarium TC 5891. — Kourotrophos. — Fo. Athen.
Stackelberg Tf. 59. — Winter I 144. 7. — Kekule Tf. 6 Mitte. — LeipzWBl. 1933, Abb. 2 (Schweitzer).
Eine Matrize, zwei Kopfmatrizen, linker Arm freihändig angefügt. Im Rücken rundes Brennloch, unten offen. — Reste E..
Im rechten Auge der Frau kleiner roter Rest, sonst geputzt. — h. 20. 0.
Stackelberg gibt folgende Farben: Nacktes rosa (vielleicht aber E.: s. zu Nr. 344), Kopftuch rot. Peplos E., rote Schuhe. Basis grün. Gewand des Kindes E..

Böotien und Lokris.

Einteilung: A (Nr. 403—404) Früharchaisch.
B (Nr. 405—414) Reifarchaisch unter korinthischem Einfluß.
C (Nr. 415—422) Sonstige reifarchaische Figuren.
D (Nr. 423—437) Spätarchaische Pappaden.
E (Nr. 438—480) Spätarchaische und frühklassische Figuren.
F (Nr. 481—520) Handwerker.

Die meisten der hier aufgenommenen Figuren stammen aus Böotien oder sind am Ton, an der Bemalung und an dem proviziellen Stil leicht als

böotisch zu erkennen. Die Lokalisierung bietet daher in keinem Falle Schwierigkeiten und wird im Folgenden nicht behandelt. Es ist vorläufig nicht möglich, die lokrischen Figuren von den böotischen zu scheiden oder unter den böotischen Figuren bestimmte Lokalisierungen einzelner Werkstätten zu versuchen.

Für die Datierung der archaischen böotischen Figuren sind die Grabungen von Rhizona (Ure, Aryballoi and figurines — Zusammenfassung S. 53) von größter Bedeutung. Die wichtigsten Ergebnisse — außer den aus ihrem Befund datierbaren Grabkomplexen — sind die Feststellungen: erstens, daß die böotischen Gräber erst von 580 an überhaupt Tonfiguren enthalten, zweitens, daß bis etwa 530 firnisbemalte und mattbemalte Figuren nebeneinander hergehen, drittens, daß die gelbe Farbe erst nach der Mitte des 6. Jh. auftaucht. Für die Datierung der Figuren ist außerdem ihr Stil maßgeblich.

Die mannigfachen Einflüsse, denen die böotische Tonbildnerei ausgesetzt ist, machen es unmöglich, bei ihren Erzeugnissen irgendeine fortlaufende Entwicklung — wie in anderen griechischen Landschaften — festzustellen. An dieser Stelle muß ich mich daher auf eine stückweis fortschreitende Darstellung beschränken, wobei ich für die Zusammenhänge mit anderen Landschaften auf den Text verweise. Das Fehlen einer zusammenfassenden Monographie macht sich hier besonders spürbar. Es gibt kein Werk, das auch nur den Ansatz zu einer solchen enthielte. Dabei ist jedoch zu bedenken, daß eine solche Monographie — gerade der Einflüsse wegen, die die böotische Tonbildnerei bestimmen — einer vollständigen Darstellung der archaisch griechischen Tonbildnerei gleichkommen würde.

Zu A—D. — Diese Figuren sind durchweg Pappaden, handgemachte (Nr. 418—422) oder solche, deren Kopf aus der Matrize kommt. Bis auf Nr. 403, dessen zylindrischer Leib hohl ist, sind sie massiv. Den zylindrisch-hohlen Leib zeigen später Nr. 415—417: bei Nr. 416 ist der Boden geschlossen, Nr. 415 steht auf einer aufgeschnittenen Unterlagsplatte.

Die Bemalung wechselt. Nr. 404 Mischtechnik aus Firnis und mattem Rot auf Engobe, die nach dem Brande aufgetragen sein muß, das gleiche bei dem reifarchaischen Stück Nr. 419. In früharchaischer Zeit (Gruppe A) sind die Farben Firnis und Rot.

In Gruppe B (unter korinthischem Einfluß entstanden: Text Anm. 133) auf Tongrund oder dünner Tünche Firnis und Rot. Wenig später die von Rhodos beeinflußte Figur Nr. 415 (Text Anm. 126), mit matter roter und schwarzer Farbe bemalt. Aus der gleichen Werkstatt wohl Nr. 416/7, spätarchaisch mit Gelb und Rosa. — Die rohen Pappaden (Gruppe C, Nr. 418—422) sind durch die Funde von Rhizona (Nr. 418, 420) datiert. Matt bemalt; auf Engobe zunächst Schwarz und Rot (Nr. 418) (nur Nr. 419 Mischtechnik wie Nr. 404), späternin, nach 550 (Nr. 420), Schwarz, Rot und Gelb. Es ist anzunehmen, daß der Gebrauch der matten Farben, den wir aus der korinthischen Tonbildnerei nicht kennen, unter athenischem Einfluß eindringt (Text Anm. 373).

Nach der Mitte des Jahrhunderts tritt der athenische Einfluß an den Pappaden der Gruppe D greifbar in Erscheinung (Text Anm. 395), deren Köpfe z. T. aus ganz flachen, z. T. aus Matrizen von gewöhnlicher Tiefe kommen, die sich unmittelbar an athenische Vorbilder anlehnen (Text Anm. 164, 177, 214). Auf Engobe rot und gelb bemalt, dazu schwarze Einzelheiten.

Zu E. — Die spätarchaischen und vorklassischen Figuren dieser Gruppe stehen z. T. unter attischem (Nr. 438—457, 470—472; Text Anm. 175, 177, 205, 210, 214, 220), z. T. unter ionischem Einfluß (Nr. 458—469; Text Anm. 215). Die Vorderseite kommt stets ganz aus einer Matrize, die Rückseite ist glatt. Im übrigen wechselt die Technik stark. Gelegentlich lassen sich kleine Werkstattgruppen zusammenstellen.

Nach athenischem Vorbild massiv mit Stabloch Nr. 440, während Nr. 438 und 448 (Text Anm. 208) ganz massiv sind. Innen hohl mit offenem Boden Nr. 439, 444—446, ringsum geschlossen Nr. 447. Die jüngste athenische Technik: hohl mit Brennloch im Boden Nr. 441—443, sowie zwei kleine Figurengruppen, die wohl jede aus einer Werkstatt kommen: Nr. 449—454, die sich in der flauen Modellierung und der groben Kopfform eng zusammenschließen (Text Anm. 220) und die laufenden Mädchen Nr. 455—457, in deren weicher, verschwommener Modellierung vielleicht auch ionische Züge erkennbar sind.

Der rhodischen Technik folgen die Figuren Nr. 458—463, 466, 468, mit einem bis drei runden Brennlöchern im Boden, während Nr. 464/5, 467 ganz geschlossen sind. Sie sind einander so ähnlich, daß sie wohl alle aus der gleichen Werkstatt kommen.

Dazu schließlich drei Figuren, bei denen nur der Kopf aus der Matrize kommt und auf den massiven, handgemachten Leib aufgesetzt ist: Nr. 471/2 und der wohlgebildete Kriophoros Nr. 470. Sie verdienen als Vorläufer der Handwerkerfiguren (Gruppe F) besonders hervorgehoben zu werden.

Auch die Bemalung ist sehr verschiedenartig. Die von Athen abhängigen Stücke sind auf Engobe mit matten Farben bemalt, in der Palette hängen sie eng mit den athenischen „Akropolis-Terrakotten" zusammen (Athen, Gruppe D). Die Farben Rot und Schwarz sind am häufigsten, bei guten Stücken Grün und Blau; in vorklassischer Zeit dazu Gelb und Braun. — Die Stücke unter ionischem Einfluß matte Farben auf Engobe, selten ohne; Rot, Rosa, gelegentlich Gelb und Blau.

Auch die frühklassischen Figuren (Nr. 473—480) sind technisch und stilistisch nicht einheitlich, hängen jedoch alle von athenischen Vorbildern ab. — 1. Nr. 473/4, eng verwandt, gleiche Technik, eine Matrize, hohl, rings geschlossen, und ähnliche Modellierung, verwandt den laufenden Mädchen Nr. 455—457. Auf Engobe rote Reste. — 2. Nr. 475—479, Matrize, Kopfmatrize nach athenischem Muster (Athen, Gruppe E), Rücken glatt, Boden offen oder geschlossen mit rundem Brennloch oder „Kastentechnik" (unten offen, Rücken eingeschnittenes viereckiges Brennloch), dennoch wohl alle aus der gleichen Werkstatt. Auf E. rote Reste. — 3. Nr. 480. Pappadentechnik klassischer Form. Ohne Engobe, Rot, Gelb, Braun, Blau.

Zu F. — Es ist die einzige Gruppe böotischer Terrakotten, die bearbeitet worden ist (Pottier, BCH. 1900; Chase, Festschrift Loeb). Durchweg Pappaden, die Leiber aber kunstvoll modelliert, zeichnen sich durch erstaunliche Lebendigkeit aus. Vorläufer Nr. 470 (Gruppe E). Stets auf Fußplatten, massiv. Nach den Kopfmatrizen leicht in drei Werkstattgruppen zu teilen.

Gruppe 1 (Text Anm. 217). — Die beiden Kopfmatrizen finden sich nebeneinander bei Nr. 486/7; zur älteren Matrize (bärtig) Nr. 481—484, zum Pferd von Nr. 484 nach der Bildung der Schnauze der Hirsch Nr. 485. Zur jüngeren Matrize Nr. 488—490; an Nr. 490 schließen sich Nr. 491—496 an, und nach der charakteristischen Schwere und Derbheit der Modellierung der handgemachte Satyr Nr. 497.

Gruppe 2 (Text Anm. 217). — Kleinere Kopfmatrize mit Knopfaugen, kleinem groben Mund. Den Figuren fehlt die strotzende Fülle der Gruppe 1, die Bewegungen sind gezwungen und die Leiber hager. Zu den Pferden von Nr. 509—511 die Tiere Nr. 512—517, gleiche eingeschnittene Schnauze, kegelförmiger Kopf, steife Beine. Die Tiere sind ganz handgemacht.

Gruppe 3 (Text Anm. 229). — Frühklassisch. Hartgeschnittene, grobe Kopfmatrize. Flaue Modellierung der Leiber, charakteristisch weicher Übergang zwischen Körper und Platte.

Durchweg matt bemalt, Gruppe 1/2 ohne Engobe, 3 mit. Bemalung verschieden: 1. Rot, Weiß, Gelb, wenig Blau, alles gleichwertig. 2. Weiß, dazu Blau, Gelb, Rot, Schwarz. 3. Fast ganz weiß, wenig Rot und Gelb.

A. Früharchaisch.

403 Theben, Museum. — Frauenfigur. — Fo. Halae.
Festschrift Loeb 70, Tf. 8 (bunt), Abb. 2.
Matrize für die Vorderseite. Rücken ausgearbeitet, das Ganze hohl und zylindrisch.
Haare, Augenzeichnung, Lippen rot. — h. 18. 0.

404*Berlin, Antiquarium TC 8340. — Pappas mit Vogel. — Kunsth. Athen.
Jenkins. Tf. 1. 6.
Kopfmatrize. — Mischtechnik: E. nur unter der Farbe und am Gesicht. — Haare schwarzer F.. Nackte Arme rot, Gesicht und Hals auf E. rot. Am Vogel Rot. Gewand gelblicher F.. — h. 12. 2.

B. Reifarchaisch unter korinthischem Einfluß.

405*Paris, Louvre CA 11. — Stehende. — Aus Locris.
Kopfmatrize. — Keine Farbe erhalten. — h. 15. 0.

406*Paris, Louvre CA 1733. — Sitzender Pappas. — Aus Böotien.
Abb. 16.
Kopfmatrize. — Haare Diadem, Augenzeichnung F.. — h. 8. 5.

407*Berlin, Antiquarium TC 7602. — Stehender Pappas. — Aus Thisbe.
JdI. 1888, 343 Abb. 27. — Winter I 9. 2 a. — Neg. d. Mus. 4363.
Kopfmatrize. — Dünne gelbliche Tünche. — Haare, Augen, Lippen F.. Am Polos und das Gewandornament F. und rot. — h. 25. 5.

408 London, Br. Mus. B 58. — Stehender Pappas. — Aus Tanagra.
Cat. Tf. 16 a.
Kopfmatrize. — Augen und Haare F.. Am Polos und das Gewandornament F. und rot.

409 Athen, NM. 4010. — Stehender Pappas. — Aus Tanagra.
BCH. 1890, 214, Abb. 5.
Kopfmatrize. — Am Polos und Gewand Rot und F.. Haare F..

410*Berlin, Antiquarium TC 8332. — Stehender Pappas. — Aus Böotien.
Vgl. PNc. Nr. 884.
Kopfmatrize. — Augen, Haare, Gewandzeichnung F..

411 London, Br. Mus. B 57. — Stehender Pappas. — Aus Tanagra.
Cat. Tf. 16 c.
Kopfmatrize. — Augen, Lippen, Gewandzeichnung F..

412*Paris, Louvre S 1643. — Stehender Pappas.
Collignon, Histoire de la sculpture greque 1, 109 Abb. 54. — Enc. 2, 166 B.
Kopfmatrize. — Augen und Haare F.; Gewandornament F. und rot.

413 Athen, NM.. 4305. — Sitzender Pappas. — Aus Böotien.
Mitteilung und Photo Kukahn.
Augenzeichnung und Haare F., Gewandzeichnung F., Zungen abwechselnd F. und rot.

414 Athen, NM. 4009. — Stehender Pappas. — Fo. Tanagra.
BCH. 1890, 214 (unmögliche Beschreibung), Tf. 14.
Kopfmatrize. — F. und Rot an Polos und Gewand. — Gesicht weiß.

C. Sonstige reifarchaische Figuren.

415*Berlin, Antiquarium TC 7793. — Stehende. — Aus Griechenland.
Winter I 32. 1. — Neg. d. Mus. 4322. — Abb. 15.
Walzenleib, innen hohl, unten offen. Angesetzte Plinthe unten aufgeschnitten. Kopfmatrize.
Gesicht war wohl E. mit roten Wangen und Lippen. Augenzeichnung schwarz. Roter Halsschmuck. Am Gewand rotes Ornament. — h. 21. o. Rot 312—311.

416*Berlin, Antiquarium TC 8333. — Stehende.
Winter I 32. 3. — Neg. d. Mus. 4449.
Walzenleib wie Nr. 415. Plinthe unten ganz geschlossen. Kopfmatrize. — Ohne E..
Gesicht und Hände weiß. Haare rosa. Gewand an der Brust rot, unten horizontale gelbe und rote Streifen. — h. 22. 5.
Rot 339, Rosa etwa 336, Gelb 529.

417*Paris, Louvre MNB 535 (Diph. 162). — Stehende. — Aus Tanagra.
Charbonneaux Abb. 7. — Enc. 2, 169 C.
Wohl gleiche Kopfmatrize wie Nr. 416. — Ohne E..
Nacktes weiß. Gewand unten gelb, oben rot. — h. 23. o.

418 Theben, Museum. — Pappaden (P), Reiter und Pferde (R). — Fo. Rhizona Grab 86, 125, 145: etwa 580—570 (bzw. nach Payne zweites Viertel des 6. Jahrh.).
P. — 86. 293; 125. d/e 2, c 13; 145. 98/9. — Ure 55/6, 59/60, Tf. 13.
Ganz handgemacht. — Gesicht E., zuweilen mit roter Detailzeichnung (125. c 13: Augen). Gewand E. mit schwarzem und rotem Linienornament.
R. — 86. 277, 292; 125. d 3; 145. 96. — Ure 63, Tf. 15/6.
Ganz handgemacht. — Nur an 86. 292 Spuren schwarzer Zeichnung auf E..

419 Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gew.. — Pappas. — Aus Böotien.
AA. 1928, 368 Nr. 66, Abb. 84. — Vgl. Nr. 418 (86. 293).
Ganz handgemacht. — Unterteil F. auf Ton. Oberteil E., Nacktes, Augen und Haare rechts und links schwarz, Lippen rot. Gewand schwarz-rotes Linienornament.

420 Theben, Museum. — Pappaden (P), Pferde und Reiter (R). — Fo. Rhizona Grab 49, 50, 51, 40, — 110, 117, — 126: um 540 bis nach 530. Vgl. Nr. 418/9.
P. — 40. 130; 117. 1—5; 126. 124. — JHSt. 1909, 314, Abb. 4. — Ure 56—58 Tf. 13/4.
Ganz handgemacht. — Gewand rotes und schwarzes Ornament auf E..
P. — 49. 431/3; 50. 405; 51. 318/9; 40. 131; 110. 115. — JHSt. a. O. Abb: 4. — Ure 56—58, Tf. 14.
Flache Kopfmatrizen. — Nacktes E., rote Wangen. Rote Ohrringe. Gewand E. mit rotem, gelbem und schwarzem Linienornament.
R. — 49. 434, 438—444; 50. 392—402; 110. 118, 120—131; 117. 6—11. Ure 63/4, Tf. 16.
Ganz handgemacht. Auf E. vorwiegend gelb-rotes Linienornament, wenig Schwarz. Auf den Schultern der Pferde gelbe Flecken. — 50. 392: Reiter mit roter Jacke, weißem Schild mit rotem Kreuz.

421 Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gew.. — Pferd. — Aus Böotien.
AA. 1928, 367 Nr. 64, Abb. 82. — Vgl. Nr. 420 (49. 428).
Handgemacht. — Auf E. rote und schwarze Zeichnung.

422 Heidelberg, Universitäts Slg.. — Reiter.
AA. 1916, 199 Nr. 26, Abb. 24. — Vgl. Nr. 420 (117. 6/7).
Handgemacht. — Reiter an Armen, Beinen und Leib rote Streifen. Bart und Haar schwarz. Pferd Mähne in roten Streifen, Maul rot, Zaumzeug schwarz.

D. Spätarchaische Pappaden.

423*Berlin, Antiquarium TC 8390. — Hockende Sphinx
Winter I 229. 1=30. 1. — Neg. d. Mus. 4329. — Vgl. Nr. 420 (110, 115), Flache Kopfmatrize.
Gesicht E. mit roten Lippen und Wangen, Augenzeichnung schwarz. Haare schwarz, Flügel rot gestreift, Schwanz rot. Klauen rot und schwarz. — h. 14. 3.
Farben wie bei Nr. 424.

424*Berlin, Antiquarium TC 8494. — Sirene.
Winter I 226. 2 c=30. 3 b. — Neg. d. Mus. 4329. — Vgl. Nr. 420 (49, 431).
Flache Kopfmatrize.
Gesicht E., Wangen und Lippen rot, Augen schwarz. Ohrringe rote Punkte auf gelben Punkten. Haare schwarz. Halsschmuck rot und schwarz. Rücken gelb mit roten Punkten. — h. 17. 2.
Rot 291, Gelb 563.

425*Theben, Museum. — Sitzende. — Fo. Rhizona Grab 126. 125: um 530. Ure 60, Tf. 14.
Kopfmatrize. — Keine Farben erhalten. — h. 13. o.

426*Paris, Louvre CA 618 (Diph. 143). — Stehende. — Aus Theben.
Pottier Tf. 5. — Enc. 2, 166 A.
Flache Kopfmatrize.
Gesicht E., Lippen, Wangen, Augenzeichnung und Haare rot. Gewandzeichnung rot.

427*Berlin, Antiquarium TC 6907. — Stehende. — „Aus Böotien".
Winter I 31. 5 a. — Köster Tf. 6.
Flache Kopfmatrize.
Gesicht E. mit roten Wangen. Haare und Augenzeichnung schwarz. Ohrringe und Schulterspangen gelb. Gewand E. mit gelbem, rotem und schwarzem Linienornament. — h. 27. 0.
Rot 291, Gelb 415.

428*Berlin, Antiquarium TC 8389. — Liegende.
Winter I 191. 1=30. 5. — Neg. d. Mus. 3783.
Flache Kopfmatrize, vielleicht hohl. Die Matrize umfaßt nur das Gesicht.
Gesicht E., rote Wangenflecke. Am Polos rote und gelbe Spuren, am Gewand rot (an der Brust vielleicht rote Fläche) und gelb.
Rot 312, Gelb 469.

429*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5603. — Sitzende. — Aus Theben.
Vgl. Winter I 29. 3.
Kopfmatrize.
Gewand E. mit schwarzem und rotem Ornament. Gesicht E., Lippen, Wangen und Halsband rot. — h. 22. 3.

430 London, Br. Mus. B 50. — Pappas. — Aus Theben.
Cat. Tf. 16 b. — Vgl. Nr. 429.
Kopfmatrize.
Nacktes E. Haare seitlich schwarz mit roter Lockenzeichnung, Polos gelb mit rotem Ornament, Kopftuch (?) darunter rot. Rotes Halsband, Kette von Schulter zu Schulter gelb und rot, Schulterspangen gelb mit rotem Rand. Peplos E. mit rotem, gelbem und schwarzem Linienornament.

431*Paris, Louvre CA 1732. — Sitzende. — Aus Böotien.
Heuzey Tf. 17. 4. — Winter I 29. 2.
Flache Kopfmatrize.
Gesicht E., rote Lippen und Wangen, Augen und Haare schwarz. Diadem rosa. Gewandzeichnung unten schwarz, Einzelheiten rot. — h. 16. 2.
Rot 379, Rosa 374.

432*Paris, Louvre CA 366 (Diph. 164). — Protome. — Aus Tanagra.
Winter I 238. 6. — Huish Tf. 15.
Flache Kopfmatrize an einem formlosen Brett mit zwei Löchern.
Auf E. schwarze und rote Gewandzeichnung. — h. 15. 1.

433 Theben, Museum. — Pappaden (P), Pferde und Reiter (R). — Fo. Rhizona Grab 31, 130, 127. 112, 5, 26, 12, 120, 80, 18, 131, 133. — Vor 520 bis ca. 480.
Vgl. Nr. 434.

P. — 131. 14. — Ure 60, Tf. 14.
Handgemacht. — Reste Linienornament.
P. — 31. 362—66/8; 138. 120; 112. 71—73; 5. 35; 26. 236/9; 80.7, 269/70; 18. 256; 133. 67. — Ure 58—60, Tf. 14. — Ephem. 1912. 118/9. — BSA. 14 Tf. 12 a, 7 A (bunt).
Flache Kopfmatrizen. — Nacktes E., Lippen und Wangen rot. Augen und Haare schwarz. Polos E. mit rot-gelbem, rot-gelb-schwarzem, rot-schwarzem Ornament. Ohrringe gelb und rot. Gewand E. mit Linienornament in Rot, Gelb und Schwarz. Schulterspangen gelb-rot.
R. — 31. 370/1, 373; 127. 62—64; 112. 77—79; 12. 91; 120. 53. — Ure 64/5, Tf. 17.
Handgemacht. — Pferde E. mit rotem Linienornament und gelben Mähnen. — 112. 77: Reiter mit gelber Kappe und roter Jacke. — 31. 371: Jacke gelb.

434 Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gew.. — Pappas. — Aus Böotien.
AA. 1928, 371 Nr. 68, Abb. 86. — Vgl. Nr. 433 (112. 72).
Kopfmatrize. — Nacktes E., Lippen und Wangen rot. Haare (über der Stirn und Locken rechts und links) schwarz. Gewand E. mit rotem, gelbem und schwarzem Ornament.

435*Theben, Museum. — Reiter. — Fo. Rhizona Grab 12. 90: etwa 510—500.
JHSt. 1909, 317, Abb. 6.
Pferd E. mit roten Mähnenhaaren, schwarzen Augen und Ohren, rotem Halfter. Zwischen den Ohren und auf der Nase sind die Mähnenhaare gelb. Beine und Schwanz schwarz und rot.
Reiter: Helm gelb, gelbe Binde um den Leib, an den Armen rote Welle, an den Beinen schwarz und rot. Große schwarze Augen. — h. 10. 7.

436*Theben, Museum. — Kopf einer Stehenden. — Fo. Rhizona Grab 31. 637: etwa 500—490.
Ure 58, Tf. 14.
Flache Kopfmatrize.
Gesicht E., Lippen und Wangen rot, Ohrschmuck mit gelbem Rand. Haarband rot, Polos gelb mit roten Strichen. — h. 11. 3.

437*Theben, Museum. — Sitzender Silen. — Fo. Rhizona Grab 31. 369.
BSA. 14, Tf. 12 h. — Ure 67.
Innen hohl, unten ein Brennloch. Wohl handgemacht.
Gesicht rot. Augenbrauen schwarz, Ohren gelb. Haare, Bart gelb, durch schwarze Striche gegliedert. An den Armen rote Quer- und schwarze Längsstriche. Hände rot. Leib rot, Rücken gelbe Behaarung. Phallos rot mit schwarzen Haarpunkten. Beine rot mit gelben und schwarzen Punkten zur Angabe der Haare. Füße oben rot.

E. Spätarchaische und frühklassische Figuren

438*Theben, Museum. — Stehende. — Fo. Rhizona Grab 112. 75.
Ure 69, Tf. 19.
Eine Matrize, massiv. Die feine Plastik verschwand unter dicker E.. Chiton E. mit roter Faltenzeichnung. Rotes Halsband mit gelben Anhängern (Ure). — h. 19. 1.

439*Paris, Louvre MNB 544. — Sitzende. — „Aus Tanagra".
Winter I 50. 11.
Technik von Nr. 444.
Nacktes E., Lippen rot, Halsschmuck blau und rot. Sitz rot. — h. 23. 2.

440*Theben, Museum. — Sitzende. — Fo. Rhizona Grab 82. 40.
Ure 69, Tf. 19.
Eine Matrize, massiv mit Stabloch. — E. ringsum.
Gewand E. mit rot-schwarzem Halssaum, rotem und schwarzem Linienornament. Nacktes E., Halskette schwarz mit roten Anhängern. Haare schwarz, Diadem rot, Sessel vorn rot, sonst E.. — h. 10. o.

441*Paris, Louvre Diph. 177. — Sitzende.
Eine Matrize im Boden rundes Brennloch.
Chiton gelb, Mantel rot mit blauem Saum. Nacktes E., Augenzeichnung schwarz, Haare braun, Diadem gelb. Ohrringe gelb. Sessel blau. — h. 9. 4.
Rot 334, Braun 346, Gelb 510, Blau 1080.

442*Paris, Louvre CA 1130 (Diph. 178). — Sitzende. — „Aus Athen".
Technik wie Nr. 441.
Chiton E. mit roter und schwarzer Zeichnung. Nacktes E., Augenzeichnung schwarz, Lippen rot. Haar schwarz, Ohrringe rot, schwarze Halskette mit roten Anhängern. Sitz mit roten Rändern. — h. 10. o.

443*Paris, Louvre MNB 545. — Sitzende. — „Aus Tanagra".
Winter I 87. 8. = Heuzey 18. 1. — Enc. 2, 167 E.
Technik wie Nr. 441.
Chiton E. mit rotem Saum. Nacktes rot (!), Haare schwarz. Sitz und Lehne E., gegen Figur schwarze Konturen, Lehne roter Rand. Entenköpfe E. mit roten Schnäbeln. — h. 10. 2.

444*Berlin, Antiquarium TC 8538. — Sitzende. — „Aus Athen".
Kekule Tf. 2 links.
Eine Matrize, unten offen.
Chiton oben und Fußsaum rot mit weißer Zeichnung, unten E. mit schwarzer Zeichnung. Nacktes E., Füße rot gerandet. Lippen, Wangen, Augenzeichnung rot. Haare rot mit weißer Lockenzeichnung. Diadem E. mit schwarzen Punkten. — h. 12. 0.

445*Paris, Louvre CA 805 (Diph. 188). — Sitzende mit Mädchen. — Aus Theben.
Vgl. Winter I 139. 5. — Pottier Tf. 7. — Charbonneaux Abb. 22. — Schneider Abb. 28.
Technik wie Nr. 444.
Nacktes E., Haar rot, Schleier blau. Chiton unten gelb, Schuhe rot. Sessel roter Rand. — h. 21. 4.
Rot 330, Blau 1049.

446*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5240. — Sitzende mit Kind.
Replik von Nr. 445.
Eine Matrize, hinten zu, unten offen. Im Rücken viereckiges Brennloch. — Keine Farbe erhalten. — h. 20. 6.

447*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5280. — Sitzende mit Kind.
Vgl. Winter I 139. 1.
Eine Matrize, rings geschlossen. — E. ringsum.
Nacktes E., Chiton rot, Mantel E. — h. 17. 2.

448*Berlin, Antiquarium TC 8513. — Stehende. — Aus Griechenland.
Kekule Tf. 4 rechts.
Eine Matrize, massiv.
Mantel blau mit gelbem Saum. Chiton rot mit gelbem Saum. Nacktes E., Lippen rot, Haar braun, Diadem gelb. Granatapfel, Schuhe, Plinthe gelb. — h. 19. 9.
Rot 340, Braun 411, Gelb 468, Blau 1082.

449*Paris, Louvre Diph. 171 (MNC 331). — Stehende.
Eine Matrize, im Boden rundes Brennloch.
Nacktes E. Lippen rot. Chiton und Schleier E. mit roten Säumen. Schuhe rot. — h. 16. 5.

450*München, Mus. f. ant. Klk. NI 6609. — Stehender Leierspieler. — Aus Thespiae.
Replik von Nr. 451.
Technik von Nr. 448.
Nacktes Rosa, Lippen rot, Augenzeichnung braun, Haare rotbraun. Mantel E., Schuhe rot. — h. 22. 0.
Rot 334, Rosa 332, Braun 390. Rotbraun 380.

451*München, Mus. f. ant. Klk. Slg. Loeb 85. — Stehender Leierspieler. — Aus Griechenland.
Sieveking 1, Tf. 9.
Replik von Nr. 450, gleiche Technik. — Nacktes rot.

452*Theben, Museum. — Liegender. — Fo. Rhizona Grab 18. 266.
Ure 69. — BSA. 14, Tf. 13 f.
Eine Matrize, unten Bruch, war wohl ganz geschlossen (Ure).
Nacktes rot. Mantel E. mit einer roten Bahn. Trinkhorn mit blauem Rand, Kissen blau.

453*Berlin, Antiquarium TC 6306. — Liegender. — Aus Dobrena.
Winter I 192. 3.
Technik von Nr. 449. — Verstreute rote Spuren.

454*Würzburg, Wagner-Museum Inv. 1608. — Liegender.
Sittl, Dionysisches Treiben im 6. und 7. Jahrh., 12 Abb. 1 (5—7 Jahresbericht des Würzburger Museums): war mir nicht zugänglich.
Technik von Nr. 449.
Nacktes rot, Augen E., Gewand E. mit verstreuten roten Spuren.

455*Berlin, Antiquarium TC 7642. — Laufendes Mädchen.
Winter I 57. 4. — Köster Tf. 25. — Replik: TC 7641: Aus Halae.
Eine Matrize, hinten zu, unten offen. — E. vorn.
Nacktes E., Lippen rot, schwarze Augenzeichnung. Gewand E. mit rotem Saum. Blütenknospe in der linken Hand rot. — h. 16. 0.
Rot 330.

456*München, Mus. f. ant. Klk. NI. 5498. — Laufendes Mädchen.
Vgl. Nr. 455.
Eine Matrize, hinten zu, unten offen. — E. ringsum.
Nacktes E., an den Füßen vor E. Basis schwarzer Kontur. — h. 18. 5.

457*München, Mus. f. ant. Klk. Slg. Loeb 84. — Laufendes Mädchen.
Sieveking 1, Tf. 8.
Eine Matrize, hinten zu, im Boden rundes Brennloch. — E. vorn.
Chiton und Diadem rot. — h. 18. 8.

458*Halle, Robertinum Inv. 146. — Liegender Mann.
Eine Matrize, hinten zu, im Boden rundes Brennloch. — E. vorn.
Nacktes rosa. — h. 8. 0.
Rosa 358.

459*Würzburg, Wagner-Museum H 4620. — Liegender Mann.
Neg. d. Mus. A 189.
Eine Matrize, hinten zu, im Boden drei runde Brennlöcher. — E. ringsum.
Nacktes Rosa, am Mantel rot.

460*München, Mus. f. ant. Klk. NI 6616. — Liegender Mann.
Eine Matrize, wohl Kopfmatrize. Unten zu, rundes Brennloch. — E.
Nacktes rosa, Mantel rot. Plinthe rot. — h. 12. 0.
Rot 335, Rosa 325—324.

461*Berlin, Antiquarium TC 8350. — Liegender Satyr. — Aus Böotien.
AA. 1895, 128 Nr. 20: Furtwängler: kleinasiatisch-ionisch. — Winter I 193. 8 c. — Neg. d. Mus. 4401.
Eine Matrize, hinten zu, im Boden rundes Brennloch. — Ohne E..
Nacktes Rosa. Augen, Lippen, Bart und Schwanz weiß (auf Rosa). Schwanz auf Weiß gelb. Unzusammenhängende blaue Reste. — h. 5. 75.
Rosa 310.

462*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5229. — Liegender Satyr.
Replik von Nr. 461.
Technik und Bemalung wie Nr. 461, nur fehlt das Gelb. Trinkhorn blau. — h. 5. 9.
Rosa 333.

463*München, Mus. f. ant. Klk. NI. 7630. — Liegender Satyr.
Vgl. Winter I 193. 8.
Eine Matrize, rings geschlossen, unten kleines, eingestochenes Brennloch. — E. ringsum.
Rot am Phallos und an den Ohren, schwarze Augenzeichnung, Haare grün. — h. 6. 2.
Rot 322, Grün 943.

464*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5221. — Liegender Satyr.
Eine Matrize, rings geschlossen. — E. ringsum.
Nacktes rot, Augen E. mit schwarzer Zeichnung. Haare schwarz. — h. 8. 3.
Rot 311—310.

465*Bonn, akad. Kunstmus. D 12. — Hockender Satyr. — „Böotien".
Eine Matrize, rings geschlossen. — E. ringsum. — Am einen Ohr rot.

466*Berlin, Antiquarium TC 8163. 67. — Hockender Satyr.
Winter I 215. 4.
Eine Matrize, hinten zu, im Boden rundes Brennloch. — Ohne E.. Ganz rot. Augen weiß mit schwarzer Zeichnung (auf Rot). — h. 8. 0. Rot 311.

467*Theben, Museum. — Hockender Satyr. — Fo. Rhizona Grab 112. 76: 510—500.
Ure 70, Tf. 17. — Nr. 466.
Eine Matrize, ganz geschlossen. — Ganz rot.

468*Würzburg, Wagner-Museum Inv. 1610. — Hockender Satyr.
Winter I 215. 4. — Neg. d. Mus. A 5.
Eine Matrize, hinten zu, im Boden eingestochenes Brennloch. — Ohne E. Nacktes rosa, Augen weiß.

469 Hockende Satyrn.

a) Rhodos, Museo Inv. 13346. — Fo. Kamiros, ML. Grab 54: 520—510. — ClRh. 4, 142, Abb. 145.

b) Rhodos, Museo Inv. 13225. — Fo. Kamiros, ML. Grab 88: um 480. — ClRh. 4, 189, Abb. 204.

c) Rhodos, Museo Inv. 12922. — Fo. Kamiros, ML. Grab 188: 470—460.— ClRh. 4, 335, Abb. 370.

d) London, Br. Mus. B 277. — Fo. Kamiros. — Cat. Tf. 18 a. — Eine Matrize, rings geschlossen, im Boden ein Loch. — Reste E.?

e) Istanbul, Museum. — Fo. Lindos. — Blinkenberg Nr. 2313—29, Tf. 108/9: meist nach 525. — Eine Matrize, im Boden rundes Brennloch, zuweilen eingestoßen; die jüngeren Stücke unten offen.

470*Würzburg, Wagner-Museum H 4339. — Kriophoros.
Vielleicht eine Matrize für die ganze Vorderseite, sicher Kopfmatrize. — E. ringsum.
Nacktes rot. Augen E. mit schwarzer Zeichnung. Haare schwarz. Mantel E., schwarze Faltenzeichnung mit roten Feldern, Widder rot.

471*Paris, Louvre CA 804 (Diph. 153). — Bäckerei. — Aus Theben.
RA. III. 34, 1899, 11. Abb. 8. — Pottier Tf. 6. — BCH. 1900, Tf. 9. 1. — Enc. 2, 172 A.
Alle Köpfe der Knetenden aus der gleichen Matrize, der des Vorbläsers aus einer zweiten. — Nur Reste E..

472*Paris, Louvre CA 1506. — Reiter. — Aus Böotien.
Enc. 2, 191 C.
Kopfmatrize. — E. ringsum.
Reiter: Am Leib gelber Panzer. Am Nackten keine Farbspuren außer rot an den Lippen, auf den Augen und an den Füßen, obwohl die Farben sonst gut erhalten: also wohl E.. Schwarze Augenzeichnung. Pferd: E., Mähne rot, Schweif rot und gelb. — h. 20. 0.

473*Paris, Louvre CA 368. — Leierspieler. — Aus Thespiae.
Winter I. 178. 5.
Eine Matrize. Rings geschlossen. Wohl Werkstatt von Nr. 474. — E. vorn, hinten nur wenig. — Keine Farbe erhalten. — h. 20. 4.

474*Paris, Louvre CA 806 (Diph. 170). — Hermes Kriophoros. — Aus Theben.
RA. III. 34, 1899. 11. — Winter I 180. 6.
Technik und wohl Werkstatt von Nr. 473. — E. wie bei Nr. 473.
Nacktes rot. Am Mantelzipfel am linken Unterarm rote Reste. — h. 20. 2.

475*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5165. — Stehende Frau.
Vgl. Nr. 476, Kopf wie Nr. 479.
Eine Matrize, Kopfmatrize. Hinten zu, unten Bruch, wohl kleines Brennloch.
Nacktes E., Haare rot. Chiton rot, Peplos E. — h. 22. 5.
Rot 334 verblaßt 332.

476 Zu Nr. 475.

a) Theben, Museum. — Fo. Rhizona Grab 136. 1: klassisch. — Ure 73, Tf. 19. — Eine Matrize, im Rücken ein Brennloch, unten wohl offen. — Reste E..

b) Dresden, Albertinum. — Aus Griechenland. — AA. 1902, 112 Nr. 8, Abb. 5.

477 Theben, Museum. — Sitzende Frau. — Fo. Rhizona Grab 108. 7: 440/30. Ure 75, Tf. 20. — Zwei ähnliche Stücke aus Halae im Museum von Theben.
Eine Matrize, hinten zu, im Boden rundes Brennloch. — Die Stücke aus Halae sind unten offen. — E. — Haare rot. Peplos E. mit rotem Saum am Überfall. Sitz rot.

478 Theben, Museum. — Stehende Frau. — Fo. Rhizona Grab 52. 17: um 480. Ure, Black glazed Pottery Tf. 10. 17; Ure 72.
Eine Matrize, Rücken zu, unten offen. — E. — Peplos E. mit rotem Saum.

479*Bonn, akad. Kunstmus. D 224. — Stehende Arthemis. — Aus Theben.
Winter I 64. 8. — Vgl. Nr. 475. — Abb. 25.
Eine Matrize, Kopfmatrize. Hinten zu, unten offen. — E. ringsum. Gesicht gelb. Peplos E., am Saum des Überfalles Gelb, Haare braun. — h. 21. 3.

480*Paris, Louvre CA 686 (?). — Stehende Frau. — Aus Theben.
Enc. 2, 174 B. — Abb. 24.
Ohne E. — Nacktes (Gesicht, Arme, Füße) rot, Chiton gelb. Haare braun, Schleier blau. Granatapfel blau. — h. 21. 5.
Braun 465.

F. Handwerker.

Gruppe 1.

481*Berlin, Antiquarium TC 6674. — Fleischbrater. — Fo. Tanagra. Winter I 35. 3. — AZ. 1874, 140. — Köster Tf. 11 a. — Abb. 23.
Am Kopf Retuschen.
Nacktes rot. Bart und Haar schwarz, z. T. auf Rot. Augen blau. Boden und Matte vor den Knien des Mannes, Schemel und Töpfe weiß. Röststäbe gelb und rot. Glut rot.
Rot 311, Blau 1117.

482*Theben, Museum. — Koch. — Fo. Rhizona Grab 18. 267: 500—490. Ure 69. — BSA. 14, Tf. 7 b (bunt): die Farben sind zu grell geraten, bes. das Gelb, das gedämpfter erscheint. Beschreibung a. O. 296/7.
Nacktes rot. Haare und Bart (z. T. auf Rot), Schnurrbart und Augenbrauen und am Glied schwarz. Augen weiß mit schwarzer Zeichnung. Käse weiß, davon Spuren an Sohle und Messer, Schale gelb mit roten Spuren, Käsereibe rot. Sitz gelb, Rand der Platte rot.

483 Boston, Mus. of. fine arts. Inv. 97. 349. — Koch.
Winter I 35, Nachtr.. — Festschrift Loeb 49 Nr. 6, Abb. S. 47. 6. — Coolidge 9625 links. — Mitteilung Hanfmann.
Wohl auf E.: Leib rot. Das Gewand auf dem Rücken und Sandalen gelb. Am Hut rot. Haare, Bart und Augen schwarz. Glut rot, Kochtopf schwarz.

484*Theben, Museum. — Reiter. — Fo. Rhizona Grab 31. 378: 500—490. Ure 69, Tf. 18. — BSA. 14, Tf. 12 f, beschrieben 280, wonach meine Beschreibung ergänzt, da damals die Bemalung vollständiger war, als sie jetzt erhalten ist.
In den Händen des Reiters und dem Maul des Pferdes Löcher für Bronzezügel.
Reiter: Nacktes rot, Chiton blau (am Leib, Oberteil der Oberarme und Oberschenkeln; vorne auf E.). Haar und Bart (z. T. auf Rot) schwarz. Reste schwarzer Augenzeichnung.
Pferd: weiß; Ohren, Schnauze, Hufe rot.

485*Bonn, akad. Kunstmus. D 31. — Hirsch. — Aus Tanagra.
Von Hand. — E. ringsum. — Schnauze und Füße vgl. Nr. 484.
Fell gelb, Geweih und Ohren rot. Platte rot.

486*Berlin, Antiquarium TC 6683 b. — Friseurgruppe. — Fo. Tanagra. Winter I 35. 1. — Köster Tf. 11 b. — Schneider Abb. 19.
Für jeden der Köpfe eine Matrize, der des Sitzenden aus der gleichen wie Nr. 481, durch Retuschen leicht verändert.
Sitzender: Nacktes rot. Mantel weiß. Augen weiß. Bart (auf Rot) und die auf den Mantel gefallenen abgeschnittenen Haare schwarz. Schemel gelb.
Friseur: Nacktes rot. Hüfttuch weiß. Haare schwarz (auf Rot). Am linken Auge gelber Fleck. — h. 13. 1.
Rot 335, Gelb 567.

487 Boston, Mus. of fine arts Inv. 01. 7784. — Friseurgruppe.
Winter I 35. 2 (?). — Festschrift Loeb 49 Nr. 8, Abb. S. 47. 8. — Coolidge 8625. — Mitteilung Hanfmann.
Gleiche Kopfmatrize für beide Figuren. — E. — Nacktes rot. Chiton des Barbiers und Mantel des Sitzenden (um Unterleib und Beine) E.. Bart und Haar des Sitzenden E.. Schere rot. Hocker und Schmalseiten der Platte gelb.

488*Berlin, Antiquarium TC 8499. — Hirte. — Aus Tanagra.
Neg. d. Mus. 4500.
Kopfmatrize sehr ähnlich der des Sitzenden von Nr. 486, Kopf durch Retuschen verändert.
Nacktes rot. Am Mantel rot. Am Chiton Rot und Weiß. Am rechten Auge Weiß. — Bemalung schlecht erhalten.

489*Paris, Louvre CA 685 (Diph. 155). — Leierspieler. — Aus Theben.
Winter I Nachtr. zu 35. — BCH. 1900, 512, Tf. 11. 1. — Pottier Tf. 6. — Charbonneaux Abb. 15. — Schneider Abb. 18 a. — Enc. 2, 173 E.
Kopf aus der gleichen Matrize wie Nr. 490, vgl. den Friseur von Nr. 486.
Nacktes rot. Mantel weiß. Haare wohl schwarz. Schemel gelb. Leier: Boden gelb, Hörner weiß, Saiten rot. — h. 11. 0.

490*Paris, Louvre CA 684 (Diph. 154). — Schreiber. — Aus Theben.
Winter I Nachtr. zu 35. — BCH. 1900, 512, Tf. 11. 2. — Pottier Tf. 6. — Charbonneaux Abb. 16. — Giraudon 30312. — Schneider Abb. 18 b. — Enc. 2, 173 F.
Kopf gleiche Matrize wie Nr. 489.
Nacktes rot. Am Mantel weiß. Augen weiß mit Resten schwarzer Zeichnung. Haare schwarz. Schreibtafel gelb und rot, Griffel weiß. — h. 10. 2.

491*Paris, Louvre CA 471 (Diph. 151). — Frau Fleisch bratend. — Aus Thespiae.
BCH. 1900, 511, Tf. 10. 3.
Kopfmatrize ähnlich Nr. 490.
Nacktes weiß, Chiton gelb. Schemel gelb. Am einen Fuß rot.

492 Boston, Mus. of fine arts Inv. 01. 7783. — Köchin. — „Aus Tanagra".
BSA. 14, 296/7, Abb. 20. — Festschrift Loeb 45 Nr. 2, Abb. S. 46. 1. — AM. 1932, 6, Beil 1. — Coolidge 9622 links. — Mitteilung Hanfmann.
Auf E.: Nacktes E, Chiton E. mit roten Säumen (an Hals und Oberarm). Lippen rot, Haarbinde rot. Schale außen E., Stössel, Messer, Käsereibe rot. Käse rot, geriebener in der Schale, an Stössel und Messer gelb. Schemel gelb, am einen Bein rot. Platte E., an den Schmalseiten rot.

493 Boston, Mus. of fine arts Inv. 97. 352. — Bäckerin.
Winter I 35 Nachtr.. — Festschrift Loeb 45 Nr. 1, Abb. S. 46. 2. — Coolidge 9622 rechts. — Mitteilung Hanfmann.
Auf E.: Nacktes E. Chiton E. mit roten Säumen. Haar unter der Binde schwarz, darüber schwarze Netzzeichnung auf E.. Trog und Pfeiler gelb, unter dem Trog am Pfeiler roter Ring. Lampe und Teigrolle schwarz.

494*Paris, Louvre CA 2141. — Frau am Backtrog.
Kopfmatrize vgl. Nr. 490.
Gesicht, Gewand und Platte weiß. Haare und Trog gelb. — h. 13. 2.

495*Bonn, akad. Kunstmus. D 116. — Schneiderin. — „Aus Athen".
Das Gewandstück auf den Knieen zusammen mit der Armhaltung scheint „Nähen" zu bedeuten. — Kopfmatrize vgl. Nr. 490.
Nacktes weiß. Ärmelchiton und Haarbinde rot. Stoff auf den Knieen rot. Stuhl weiß.

496*München, Mus. f. ant. Klk. Slg. Loeb 76. — Köchin. — Aus Griechenland.
Sieveking 1, Tf. 4. 1.
Kopfmatrize ähnlich Nr. 490.
Nacktes weiß. Chiton gelb mit roten Säumen, Schuhe rot. Haarbinde rot. — h. 7. 1.

497*Berlin, Antiquarium TC 8433. — Liegender Satyr. — Aus Theben.
Winter I 193. 7. — Neg. d. Mus. 4399.
Ganz handgeformt.
Nacktes rot. Augen (unter dem Rot) weiß mit schwarzer Zeichnung. Schale innen weiß. Boden, Kissen und das, was auf dem Boden liegt, rot. Brote weiß.
Rot 315.

Gruppe 2.

498*München, Mus. f. ant. Klk. Slg. Loeb 77. — Bäckerin. — Aus Griechenland.
Sieveking 1, Tf. 4. 2.
Am Gesicht, Chiton, an den Broten und unter dem Ofen weiß. Ofen oben rot.. — h. 7. 4.

499*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5223. — Sitzender Koch. — Aus Böotien.
Nacktes rot. Haare und Bart weiß, Augenkörper weiß auf Rot, Brauen schwarz. Mantel um Beine, Leib und rechter Schulter weiß mit schwarzem Saum oben. Füße rot. Schemel gelb. Töpfe weiß. — h. 10. 9.

500 Boston, Mus. of. fine arts Inv. 97. 350. — Alter Mann mit Kind.
Festschrift Loeb 49 Nr. 7, Abb. S. 47. 7. — Mitteilung Hanfmann.
Kopfmatrize für den Alten. — Wohl ohne E.. — Mann: Nacktes rot. Mantel weiß mit schwarzer Faltenzeichnung und breiten, schwarzen Säumen an Hals und rechtem Oberarm. Haar und Bart schwarz. Schuhe rot. Traube schwarz, Granatapfel rot, Stuhl gelb mit rotem Saum, Haare schwarz. Schmalseiten der Platte rot.

501 Boston, Mus. of fine arts Inv. 01. 7787. — Opfernde.
Festschrift Loeb 48 Nr. 4, Abb. S. 46. 4. — Mitteilung Hanfmann. — E. ringsum. — Nacktes E.. Am Gewand schwarze Flecke. Haarbinde rot. Schüssel außen schwarz, am Rand rot. Kuchen und Brett darunter rot. Opferschale gelb.

502*Heidelberg, Universitäts-Slg. — Delphinreiter. — Fo. Tanagra.
AA. 1916, 201/2 Nr. 29, Abb. 27. — Zur Beschreibung vgl. Nr. 504.
Kopfmatrize wie Nr. 504. — E. nur unter Blau.
Nacktes (Beine) rot. Blaue Jacke. Schild blau, am Helmbusch rot. Delphin blau.

503*Paris, Louvre S 1641. — Delphinreiter.
Kopfmatrize wie Nr. 594, aber bärtig. — Der Delphin hat zwei Beine. Reiter: Nacktes rot, Mantel weiß. Schild auf dem Rücken gelb. — h. 9. 4.

504*Heidelberg, Universitäts-Slg. — Gänsereiter. — Fo. Tanagra.
AA. 1916, 200 Nr. 27, Abb. 25. in der Beschreibung mehr Farben, als ich sah. Die meinige danach ergänzt.
Ohne E.. Bemalung schlecht erhalten.
Reiter gelbe Jacke mit roten Tupfen. An der Mütze rot. Nacktes (Beine) rot. Am Schnabel der Gans rot.

505 London, Br. Jus. B 62. — Gänsereiter. — Aus Tanagra.
Winter I 36. 5. — Hutton Tf. 4 (B 271) (bunt). — Vgl. Nr. 502.
Nacktes (Gesicht und Beine) rot. Blaue Jacke, rote Mütze. Gans weiß mit rotem Schnabel (Hutton) und schwarzem Hinterteil. Basis weiß.

506 London, Br. Mus. B 63. — Reiter. — Aus Tanagra.
Winter I 36. 6 c. — Cat. Tf. 6 b. — Vgl. 509.
Nacktes rot, Pferd weiß, Schnauze rot, Zügel und Zaumzeug rot.

507 London, Br. Mus. B 64. — Reiter. — Aus Tanagra.
Winter I 36. 6. — Hutton Tf. 4 (B 270) (bunt). — Vgl. Nr. 509.
Nacktes rot. Haare und Chiton braun. Hut weiß mit rotem Rand. Pferd weiß, Zügel und Zeumzeug rot.

508*Paris, Louvre CA 634. — Köchin. — Aus Tanagra.
Winter I Nachtr. zu 35. — BCH. 1900, 511 Nr. 4, Tf. 11. 3. — Enc. 2, 172 D.
An der Frau weiß. Hund gelb. Am Topf unten und am Rand der Platte rot.

509*Heidelberg, Universitäts-Slg. — Reiter. — Fo. Tanagra.
AA. 1916, 200/1, Nr. 28, Abb. 26. Ich konnte keine Bemalung feststellen.
Nacktes (Beine) rot, an Haaren und Bart Schwarz, Schuhe rot. Blaue Jacke. Pferd rotes Zaumzeug, am Schwanz Schwarz.

510*München, Mus. f. ant. Klk. NI 5206. — Reiter.
Vgl. Nr. 509.
Pferd weiß mit braunem Zaumzeug. Reiter: Nacktes (Arme und Beine) rot. Chiton blau. Haare schwarz, Augenkörper weiß. — h. 10. 5.
Rot 334, Braun 380, Blau 1063.

511*Berlin, Antiquarium TC 7090. — Reiter. — Aus Megara.
Replik von Nr. 510.
Reiter nackt, ganz rot; Haare schwarz (ohne Helm). Pferd weiß, rotes Zaumzeug. — h. 8. 3.

512*Heidelberg, Universitäts-Slg.. — Hirsch.
Ganz von Hand. — Ohne E.. — Vgl. Pferd von Nr. 509.
Ganz rot. Augen weiß mit schwarzer Zeichnung (auf Rot). Geweih gelb.

513*Bonn, akad. Kunstmus. D 118. — Ziege.
Technik von Nr. 512.
Gelb und weiß gescheckt. Hörner, Inneres der Ohren, Schnauze rot auf Gelb. Augen weiß (auf Gelb) mit schwarzem Umriß und roter Pupille.

514 London, Br. Mus. B 70. — Ziege.
Hutton Abb. 1 (B 279).
Fell weiß. Bart und Augen schwarz, Nüstern rot. Hörner schwarz mit roten Spitzen. Am Bauch rote und schwarze Streifen.

515*München, Mus. f. ant. Klk. Slg. Loeb 120. — Säugende Hündin. — Aus Griechenland.
Sieveking 1, Tf. 30. 1. — Schneider Abb. 22.
Technik von Nr. 512.
Hündin weiß, Schnauze und Ohren innen rot. Das eine Kleine gelb, das andere weiß mit gelbem Fleck am Rücken und rot am Hals. Kanten der Platte rot. — h. 4. 5.

516*München, Mus. f. ant. Klk. Slg. Loeb 121. — Hund mit Hasen in der Schnauze. — Aus Griechenland.
Sieveking 1, Tf. 30. 2.
Technik von Nr. 512.
Hund weiß, am Hals Rot. Schnauze und Ohren innen rot (auf Weiß). Hase gelb. — h. 8. 6.

517*Paris, Louvre CA 370. — Zwei Hunde mit Hasen.
Enc. 2, 192 C. — Dazu: a. O. 192 A/B vom gleichen Meister. — Vgl. Nr. 516. — Technik wie Nr. 512.
Hunde gelb. Pfoten, Schnauze, Ohren rot. Hase weiß.

Gruppe 3.

518*Berlin, Antiquarium TC 8438. — Flötenbläserin. — Aus Tanagra.
Winter I 33. 11. — Köster Tf. 10 b. — Neg. d. Mus. 6003.
Ringsum E. und bemalt.
Nacktes (Gesicht, Arme, Hände) gelb. Gewänder E. mit roten Säumen. Kopftuch und Schuhe rot. Flöten gelb. — h. 14. 0.
Rot 302.

519*Berlin, Antiquarium TC 8264. — Frau mit Schüssel. — Aus Tanagra.
Winter I 33. 7. — Köster Tf. 10 a. — Neg. d. Mus. 6003.
Kopfmatrize wie Nr. 518. — Ringsum E. und bemalt.
Gewand E. mit roten Säumen. Nacktes E., Lippen rot, Augenzeichnung (Lider und Pupille) schwarz. Haare gelb. Halskette schwarz. Schuhe rot. — h. 14. 5.

520*Berlin, Antiquarium TC 8832. — Frau mit zwei Kindern. — Aus Theben.
Schneider, Abb. 9.
Drei Kopfmatrizen, die der Frau wie Nr. 518.
Das kleine Kind rot auf E.; sonst keine Farbe erhalten. — h. 10. 3.

Abkürzungen.

Literaturzitate.

Zeitschriftentitel sind entsprechend den in der Bibliographie des Jahrbuchs des deutschen archäologischen Institutes vorgeschriebenen Abkürzungen gegeben.

Die übrigen sind nachstehend verzeichnet, soweit sie nicht so gefaßt sind, daß sie ohne weiteres aus dem ersten Teil des Literaturverzeichnisses zu entnehmen sind.

Blinkenberg	— Lindos — s. Grabungen
Cat.	— s. Kataloge
ClRh.	— Clara Rhodos — s. Grabungen
Délos	— Fouilles — s. Grabungen.
Enc.	— Encyclopédie — s. Kataloge
F.	— Furtwängler, Vasen — s. Kataloge
Furtwängler	— Aigina — s. Grabungen
Heuzey	— Catalogue — s. Kataloge
Hogarth	— Ephesus — s. Grabungen.
JMR.	— Jacobsthal, Melische Reliefs
Kekule	— Ausgewählte Terrakotten
Langlotz	— Vasen in Würzburg — s. Kataloge
MVp.	— Maximova, vases plastiques
Naukratis	— s. Grabungen
Neugebauer	— Führer, Vasen — s. Kataloge
Nicole	— Vases peints — s. Kataloge
Payne AMS	— Archais marble sculpture
Nc (PNc)	— Nekrocorinthia
PVm.	— Protokorinthische Vasenmalerei
Pottier-Reinach	— Myrina — s. Grabungen
Pottier	— Diphilos
Ridder (Rid)	— Vases peints — s. Kataloge
Schneider	— Sch. — Lengyel, Terrakotten
Sieveking	— Terrakotten, Loeb — s. Kataloge
Thera	— Ausgrabungen — s. Grabungen
Ure	— Aryballoi — s. Grabungen
Waldstein	— Argive Heraeum — s. Grabungen

Museen.

Athen, NM	— National Museum
Bonn, akad. Kunstmus.	— Akademisches Kunstmuseum
Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gew.	— Museum für Kunst und Gewerbe
Karlsruhe, bad. Landesmus.	— Badisches Landesmuseum
Kassel, Hess. Landesmus.	— Hessisches Landesmuseum
London, Br. Mus.	— British Museum
München, Mus. f. ant. Klk.	— Museum für antike Kleinkunst
Mus.	— Museum
Paris, BN.	— Bibliothèque nationale, Rid. — s. Ridder
Paris, Louvre	— Diph. Nummern nach Pottier — Heuz. Nummern nach Heuzey — Myr. Nummern der Myrina Funde — Einzelne Buchstaben (A, H) Nummern für den Vasenkatalog.
Rom, Pal. Conservatori	— Palazzo dei Conservatori
Wien, Kunsthist. Museum	— Kunsthistorisches Museum
Würzburg, Wagner Museum	— Matrin von Wagner-Museum der Universität W.

Verschiedene.

Alinari	— Photo Alinari, Florenz
b.	— breit
Dm.	— Durchmesser
E.	— Engobe
F.	— Firnis
Fo.	— Fundort
Giraudon	— Photo Giraudon, Paris.
h	— hoch
Jalysos	— Die Gräbernummern stets nach der durchlaufenden Zählung.
Kamiros, ML.	— Makri Langoni
Pap.	— Papatsilures
Neg. d. Mus.	— Negativ des Museums (Berlin und Würzburg).

Literaturverzeichnis.

1. Allgemeines.

Antike Plastik: Walther Amelung zum 60. Geburtstag. — Berlin-Leipzig 1928.

Ashmole, B.: Late archaic and early classical greek sculpture ... — London 1934.

(Annual lecture on aspects of art — proceedings of the british academy, vol. 20).

Baumann, P.: Neue Farbentonkarte, System Prase. — Aue i. Sa.

Baur, P. V. C.: Centaurs in ancient art. — Paris 1912.

Beazley, J. D.: Greek vases in Poland. — Oxford 1928.

— and Ashmole, B. Greec sculpture and painting. — Cambridge 1932.

— Rec. Jones, H. St., A catalogue of ancient sculptures ... — JHSt. 1927, 145.

Berger, E.: Die Maltechnik des Altertums. — München 1904.

Blümel, C.: Griechischer Mädchenkopf. — Berl. Mus. 1933. 53/4.

— Griechische Marmorköpfe mit Perücken. — AA. 1937. 51.

Blümner, H.: Terrakotten aus Tanagra. — AZ. 1874, 140.

Böhlau, J.: Böotische Vasen. — JdI. 1888, 325.

Bossert, H.: Altkreta. — 1. Aufl. Berlin, 1921.

Brongniart, A.: Traité des arts céramiques. — 1. Aufl. Paris 1844.

Buschor, E.: Das Krokodil des Sotades. — MJb. 1919, 1.

— Der Dreileibige; Burglöwen. — AM. 1922, 53; 92.

— Ein Kopf vom Dipylon. — AM. 1927, 205.

— Größenverhältnisse attischer Porosgiebel. — Athen 1924.

— Eine Hand vom Dipylon. — AM. 1930, 163.

— Altsamische Standbilder. — Berlin 1935.

— Die Plastik der Griechen. — Berlin 1936.

Charbonneaux, J.: Les terres cuites greques. — Paris 1936.

Chase, G. H.: Eight terrakottas in the Museum of fine arts. — Festschrift Loeb, München 1930.

Collignon, M.: Histoire de la sculpture greque. — Paris 1892.

— La statuette d'Auxerre. — MonPiot 20, 1 ff.

Curtius, L.: Samiaca. — AM. 1906, 151.

— Text zu Br.Br. Tf. 106.

Déonna: Les Appollons archaiques. — Genève 1909.

— Les statues de terre cuite en Grèce. — Paris 1906.

Diepolder, H.: Der Penthesilea-Maler. — Leipzig 1936. (Bilder griechischer Vasen Heft 10.)

Dohan, E. H.: Arcaic kretan Terrakottas in Amerika. — MetrMusStud. 3, 209 ff.

Dumont, A. et Chapelain, J.: Les céramiques de la Grèce propre. — Paris 1888.

Eibner, A.: Entwicklung und Werkstoffe in der Wandmalerei. — München 1926.

Fredrich, C.: Lemnos II, figürliche Terrakotten. — AM. 1906, 63.

Frickenhaus, A.: Das Athenabild des alten Tempels. — AM. 1908, 17.

Froehner, W.: Appolon. — MonPiot 2, 137.

Furtwängler, A. und Reichhold, K.: Griechische Vasenmalerei, Text, 2. — München.

Hampe, R.: Frühe griechische Sagenbilder in Böotien. — Athen 1936.

Heberdey, R.: Altattische Porosskulptur. — Wien 1919.

Heidenreich, R.: Über die Bildungsgesetze einer archaischen Statue. — Corolla L. Curtius, Stuttgart 1937.

Huish, M. B.: Greek terrakotta statuettes. — London 1900. (Portfolio Nr. 40, Nov. 1899.)

Hutton, C. A.: Votive reliefs in the Akropolis Museum. — JHSt. 1897, 309.

Hussong, L.: Zur Technik der attischen Gefäßkeramik. — Diss. Heidelberg 1928.

Jacobsthal, P.: Die melischen Reliefs. — Berlin 1931.

Jamot, P.: Terres cuites archaiques de Tanagre. — BCH. 1890, 214.

Jenkins, R. J. H.: Dedalica. — Cambridge 1936.

— Archaic argive terrakotta figurines. — BSA. 32, 23.

— Laconian terrakottas.. — BSA. 33, 66.

Johannsen, K. F.: Les vases sikyoniens. — Paris/Kopenhagen 1923.

Karo, G.: Vase der Sammlung Chigi. — AD. 2, Tf. 44/5.

Kekule, R. v. Stradonitz: Ausgewählte griechische Terrakotten. — Berlin 1903.

— Terrakotten von Sizilien. — Berlin/Stuttgart 1884. (Die antiken Terrakotten 2.)

Koch, H.: Dachterrakotten aus Campanien. — Berlin 1912.

— Apollo und Apollines. — Stuttgart 1930. (Akademische Antrittsrede, Leipzig.)

Koldewey, R.: Das wiedererstehende Babylon. — Leipzig 1913.

Köster, A.: Die griechischen Terrakotten. — Berlin 1926.

Kukahn, E.: Der griechische Helm, Teil I. — Diss. Marburg 1936.

Kunze, E.: Kretische Bronzereliefs. — Stuttgart 1931.

— Zu den Anfängen der griechischen Plastik. — AM. 1930, 141.

— Rec. Dawkins, Orthia. — Gnomon 1933, 1.

— Ionische Kleinmeister. — AM. 1934, 81.

Kyparissi: *Καθημενος ἀρχαικος Διονυσος*. — Delt. 1930/1, 137.

Langlotz, E.: Die Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei. — Leipzig 1920.

— Frühgriechische Bildhauerschulen. — Nürnberg 1927.

— Dionysos. — Antike 8, 170.

Lippold, G.: Rec. Koch, Apollo. — Gnomon 1931, 504.

— Rec. Jenkins, Dedalica. — BPhW. 1937, 864.

Loewy, E.: Typenwanderung. — ÖJh. 1909, 243.

Lullies, R.: Zur frühen boiotischen Plastik. — JdI. 1936, 137.

Mariani, L.: Antiquità cretese. — MonAnt. 6, 154.

Matz, F.: Rec. Jenkins, Dedalica. — Gnomon 1937, 401.

Maximova, M. I.: Les vases plastiques dans l'antiquité. — Paris 1927.

Möbius, H.: Form und Bedeutung der sitzenden Gestalt. — AM. 1916. 119.

Müller, K.: Die Lyseasstele. — AA. 1922, 1.

Müller, V.: Frühe Plastik in Griechenland und Kleinasien. — Augsburg 1929.

— Gewandschemata in der archaischen Kunst. — AM. 1921, 36.

— Archaische Terrakotten von Rhodos. — BerlMus. 1923, 28.

Murray, A. S. and Smith, A. H.: White athenian vases in the british Museum. — London 1896.

— Two vases from Cyprus. — JHSt. 1887. 317.

Noack, F.: Die Mauern Athens, Skulpturenfragmente. — AM. 1907, 550.

Panofka, Th.: Terrakotten des königlichen Museums. — Berlin 1842.

Paribeni, R.: Vasi inediti del Museo kircheriano. — MonAnt. 14, 269.

Payne, H. G. G.: Nekrocorinthia. — Oxford 1931.

— Protokorinthische Vasenmalerei. — Berlin 1933. (Bilder griechischer Vasen Heft 7.)

— Archaic marble sculpture from the Akropolis. — London 1936.

Philadelpheus, A.: Reliefs von athenischen Statuenbasen. — AA. 1922, 56.

Pfuhl, E.: Malerei und Zeichnung der Griechen. — München 1923.

— Bemerkungen zur archaischen Kunst. — AM. 1923, 132.

— Die Anfänge der griechischen Bildniskunst. — München 1927.

Pottier, E: Quam ob causam Graeci in sepulchris figlina sigilla deposuerint. — Thesis Parisiis 1883.

— Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité. — Paris 1890.

— Les sujets de genre dans les figurines archaiques de terre cuite. — BCH. 1900, 510.

— Diphilos et les modeleurs de terres cuites greques. — Paris 1909.

Poulsen, F.: Der Orient und die frühgriechische Kunst. — Leipzig, 1912.

Poulsen, V.: Der strenge Stil. — ActaArch. 8, 1 ff.

Quatremère-de-Quinzy, M.: Le Juppiter olympien. — Paris 1844.

Rählmann, E. v.: Über die Farbstoffe in der Malerei. — Leipzig 1914.

Rayet, O.: Monuments de l'art antique. — Paris 1884.

Richter, G. M. A.: Archaic grave stele. — AD. 4, 33.

Riezler, W.: Weißgrundige attische Lekythen. — München 1914.

Rodenwaldt, G.: Zur Polychromie der attischen Grabstelen. — AA. 1922, 171.

— Ein toreutisches Meisterwerk. — JdI. 1926, 191.

— Die Metope von Mykenai. — Corolla L. Curtius, Stuttgart 1937.

Rhomaios, K.: Die Kuroi von Sounion. — AD. 4, 91.

Rumpf, A.: Daidalos. — BJbb. 135, 1930, 74.

— Griechische und römische Kunst. — Leipzig 1931. (Einleitung in die Altertumswissenschaft, 4. Aufl. Bd. 2, Heft 3).

— Zu den klazomenischen Denkmälern. — JdI. 1933, 35.

Salis, A. v.: Theseus und Ariadne. — Berlin 1930.

Sieveking, J.: Koroplasteneinfall. — Corolla L. Curtius, Stuttgart 1937.

Schäfer, H. und Andrae, W.: Die Kunst des alten Orients. — Berlin 1925. (Propylaeen-Kunstgeschichte).

Schneider-Lengyel, I.: Griechische Terrakotten. — München 1936.

Schöne, R.: Griechische Reliefs in athenischen Sammlungen. — Leipzig 1892.

Schrader, H.: Phidias. — Frankfurt/M. 1924.

Smith, C.: A protoattic vase. — JHSt. 1909, 29.

Stackelberg, O. M. Baron v.: Die Gräber der Hellenen. — Berlin 1837.

Stais, V.: Ἀρχαϊκον ἀγαλμα ἐξ ἀκροπολεως. — Ephem. 1887, 129.

Studnitzka, F.: Antenor und die archaische Malerei. — JdI. 1887, 135.

— Das Weihgeschenk des Euthydikos. — LeipzWBl. 1914.

Sotiriades, G.: Apollotempel zu Thermos. — AD. 2, Tf. 49—53.

Wiegand, Th.: Archaische tronende Göttin im alten Museum zu Berlin. — AD. 3, 45.

— Die altattische stehende Göttin in Berlin. — AD. 4, 15.

Winter, F.: Terrakotten von der Akropolis. — AA. 1893, 140.

— Studien zur älteren griechischen Kunst. — JdI. 1899, 73.

— Die Typen der griechischen Terrakotten. — Berlin/Stuttgart, 1903. (Die antiken Terrakotten 3).

— Alexandermosaik aus Pompei. — Straßburg 1909.

— Der Alexandersarkophag aus Sidon. — Straßburg 1912.

Wrede, W.: Maskengott. — AM. 1928, 90.

2. Kataloge.

Albizzati, C.: Vasi antichi depinti del Vaticano. — Rom o. J.

Berlin: Kurze Beschreibung der antiken Skupturen im alten Museum. — Berlin 1920.

Brooke, D.: Catalogue of the Akropolis Museum, vol. 2, 2: The Terrakottas. — Cambridge 1921.

Cat.: Athen: s. Brooke, Dickins.
Istanbul: s. Mendel.
London: s. Price, Walters.
Rom: s. Jones.

CVA.: Danemark 2. — France 10. — Graet Britain 6, 9. — Italia 8, 10. — Pays bas 1, 2. — Pologne 1.

Dickins, G.: Catalogue of the Akopolis Museum, vol. 1. — Cambridge 1912.

Encyclopédie photographique de l'art 2, 161 ff.. — Le musée du Louvre, Terres cuites greques. — Paris 1937.

Furtwängler, A.: Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium. — Berlin 1885.

— Die Sammlung Sabouroff. — Berlin 1883—1887.

Heuzey, L.: Catalogue des figurines de terre cuite antiques du musée du Louvre. — Paris 1883.
(Tf. 1—16 stimmen mit denen der kleinen Ausgabe gleichen Titels von 1925 überein.)

Jones, H. St.: A catalogue of ancient scupture... The sculptures of the palazzo dei conservatori. — Oxford 1926.

Langlotz, E.: Die griechischen Vasen in Würzburg. — München 1932.

Masner, K.: Die Sammlung antiker Vasen und Terrakotten im K. K. Museum für Kunst und Industrie. — Wien 1922.

Mendel, G.: Catalogue des figurines greques de terre cuite. — Constantinople 1908.

Neugebauer, K. A.: Führer durch das Antiquarium, 2. Vasen. — Berlin 1932.

— Die Minoischen und archaisch griechischen Bronzen. — Berlin 1931.

Nicole, G.: Catalogue des Vases peints du musée nationale d'Athènes, supplément. — Paris 1911.

Price, F. N.: Catalogue of sculpture in the department of greek and roman antiquities of the british museum, vol. 1, 1/2. — London 1928, 1931.

Ridder, A. de: Catalogue des vases peints de la bibliothèque nationale. — Paris 1902.

Sieveking, J.: Die Terrakotten der Slg. Loeb. — München 1916.

Stais, V.: Marbres et bronzes du musée nationale. — Athènes 1910.

Walters, H. B.: Catalogue of the Terrakottas in the department of greek and roman antiquities in the british museum. — London 1903.

Watzinger, K.: Die griechischen Vasen des archäologischen Institutes in Tübingen. — Tübingen o. J.

3. Museumsberichte.

Alexander, Chr.: A recently acquired terrakotta statuette. — BMetrMus. 1930, 242.

— A greek terrakotta statuette. — BMetrMus. 1934, 126.

— Three archaic greek statuettes. — BMetrMus. 1935, 178.

— A painted greec statuette. — BMetrMus, 1936, 133/4.

Baumgart, G.: Aus der Heidelberger Sammlung. — AA. 1916, 166.

Böhlau, J.: Glasiertes Tongefäß aus Samos. — ÖJh. 1900, 210.

Furtwängler, A.: Erwerbungen..., Berlin Antiquarium — AA. 1892, 99; 1895, 32, 127.

Greifenhagen, A.: Ausserattische schwarzfigurige Vasen im akademischen Kunstmuseum in Bonn. — AA. 1936, 388.

Herrmann, P.: Erwerbungsbericht der Dresdener Skulpturensammlung. — AA. 1902, 109.

Mercklin, E. v.: Antiken des R.museo artistico industriale in Rom. — RM. 1923/4, 73.

— Antiken im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. — AA. 1928, 271.

Müller, V.: Terrakotten des Berliner archäologischen Seminars. — AA. 1925, 222.

Pottier, E.: Nouvelles acquisitions du Louvre. — RA. III, 34, 1899, 11.

Schaal, H.: Griechische Vasen und figürliche Tonplastik in Bremen. — Bremen 1933.
(Schriften der Bremer wissenschaftlichen Gesellschaft, Jg. 7, Heft 1/2).

Schneider, R. v.: Neuere Erwerbungen der Antikensammlungen... in Wien. — AA. 1892, 115.

Sieveking, J.: Erwerbungsbericht. Kgl. Antiquarium München. — MJb. 1910, 138.

Völker, H. H.: Terrakottastatuette eines Leierspielers. — AA. 1936, 282.

Grabungen.

Blinkenberg, Chr.: Lindos, fouilles et recherches. — Berlin 1931.

Böhlau, J.: Aus ionischen und italischen Nekropolen. — Leipzig 1898.

Burr, D.: Excavations in the Agora, The Terrakotta figurines. — Hesperia 1933, 184.

— A geometric house and a protoattic votive deposit. — Hesperia 1933, 542.

Buonamici, G.: Le ultime scoperte archeologice di Populonia, Fittili. — MonAnt. 34, 352.

Burrows, R. M. and Ure, P. N.: Excavations at Rhizona. — JHSt. 1909, 308; BSA. 14, 226.

Buschor, E.: Heraion von Samos, frühe Bauten. — AM. 1930, 1 ff.

Clara Rhodos: Studi e materiali, vol. 1—7. — Rhodi 1928—1932.

Dawkins, R. M.: The santuary of Artemis Orthia at Sparta... — London 1929.

Délos: Exploration archéologique, faite par l'école française d'Athènes, vol. 1 ff. — Paris 1909 ff.

Delphes: Fouilles, vol. 4. 1/2 (Th. Homolle). — Paris 1909.

Demargne, J.: Antiquités de Praesos et de l'antre dictéen. — BCH. 1902, 571.

Demargne, P.: Terres cuites archaiques de Lato. — BCH. 1929, 382.
— Plaquettes votives de la Crète archaique. — BCH. 1930, 195.
— Recherches sur le site d'Anavlochos. — BCH. 1931, 363.
Eilmann, R.: Ausgrabungen im Kerameikos. — AA. 1932, 183.
Falchi, J.: Scavi della necropoli vetuloniese. — NSc. 1894, 335.
Farell, J.: Excavations at Sparta. The archaic terrakottas. — BSA. 14, 48.
Furtwängler, A.: Aigina, das Heiligtum der Aphaia. — München 1906.
Gabrici, E.: Cuma. — MonAnt. 22.
— Santuario della Malophoros a Selinunte. — MonAnt. 32. 1.
Goldmann, H.: Some votive offerings from the Akropolis of Halae. — Festschrift Loeb. — München 1930.
Halbherr, F.: Researches at Paesos. — AJA. 1901, 371.
Hartley, M.: Early greek vases from Crete. — BSA. 31, 56.
Hogarth, D. G.: Excavations at Ephesus. — London 1908.
— The dictaean cave. — BSA. 6, 94.
Karo, G.: Archäologische Funde in Griechenland, Lemnos; Samos. — AA. 1933, 251; 1930, 139.
Kinch, K. F.: Fouilles de Vroulià. — Berlin 1913.
Kübler, K.: Die Ausgrabungen im Kerameikos. — AA. 1933, 262; 1934, 196.
Levi, D.: Arkadia, an early greek town. — AnnLiv. 12, 3.
— Arcades, una città cretese. — ASAthene 10/12.
Maiuri, A.: Nekropoli arcaica di Jalisos. — ASAthene 6/7, 288.
Marinatos, Sp.: Le temple géométrique de Dréros. — BCH. 1936, 214.
— Ausgrabungen und Funde auf Kreta. — AA. 1936, 217.
Minto, A.: Populonia. — NSc. 1934, 351.
Morgan, Ch. H.: The terrakottas from the north slope of the Akropolis. — Hesperia 1935, 189.
Naukratis: Vol. I. by F. M. Flinders Petrie, vol. II by E. A. Gardiner. — London 1888.
Newhall, A.: The corinthian Kerameikos. — AJA. 1931, 1.
Orsi, P.: Megara Hyblaea. — MonAnt. 1, 699.
— Gela. — MonAnt. 17.
— Scavi nella necropoli del Fusco. — NSc. 1893, 445; 1895, 109.
Payne, H. G. G.: Early greec vases from Knossos. — BSA. 29, 224.
Pellegrini, G.: Sovana. — NSc. 1902, 494.
Pharmakowsky, B.: Archäologische Funde in Südrußland. — AA. 1908, 149; 1913, 178.

Pottier, E. et Reinach, S.: La nécropole de Myrina. — Paris o. J.

Richardson, R. B.: Figurines from Corinth. — AJA. 1898, 206.

Salzmann, A.: La nécropole de Camiros. — Paris 1875.

Schefold, K.: Arbeiten in Larissa. — AA. 1933, 141.

Shear, T. L.: Agora report. Campaign of 1932, 1934. — Hesperia 1933, 451; 1935, 369.

Shoe, L. T.: A box of antiquities from Corinth. — Hesperia 1932, 59.

Stais, B.: *Σουνιον ἀνασκαφαι*. — Ephem. 1917, 207.

Thera: Untersuchungen, Vermessungen, Ausgrabungen. Hrsg. H. v. Gaertringen. Bd. 1—4. — Berlin 1899—1909.

Tiryns: Die Ergebnisse der Ausgrabungen. Bd. 2. — Athen 1912.

Ure, P. N.: Blak glazed pottery from Rhizona. — Oxford 1913.

— Aryballoi and figurines from Rhizona. — Cambridge 1934.

Waele, F. J. de: The sanctuary of Asclepios and Hygieia at Corinth. — Hesperia 1933, 417.

Waldstein, Ch.: The argive Heraeum. — Boston/New-York 1902.

Wolters, P.: Vasen aus Menidi II. — JdI. 1899, 103.

Woodward, J. M.: Excavations at Sparta. Terracottas. — BSA. 29, 75.

Verzeichnis der Abbildungen.

1	Nr. 37	Berlin TC 8650.
2	Nr. 109	Berlin TC 7994
3	Nr. 99	Paris N III 2425
4	Nr. 111	Paris N III 2424
5	Nr. 112	Paris S 674
6	Nr. 137	Paris S 664
7	Nr. 141	Karlsruhe H 670
8	Nr. 139	München NI 6606
9	Nr. 176	Berlin TC 8402
10	Nr. 144	Berlin TC 8645
11	Nr. 162	Paris S 661
12	Nr. 172	Bonn D 557
13	Nr. 191	Paris S 657
14	Nr. 187	Berlin F 1294
16	Nr. 412	Paris CA 1733
15	Nr. 421	Berlin TC 7793
17	Nr. 336	Berlin TC 8197
18	Nr. 362	Berlin TC 8230
19	Nr. 356	Berlin TC 8418
20	Nr. 355	Berlin TC 6804
21	Nr. 367	Berlin TC 6830
22	Nr. 365	Paris MNB 1725
23	Nr. 481	Berlin TC 6674
24	Nr. 480	Paris CA 686
25	Nr. 479	Bonn D 224
26	Nr. 258	Berlin TC 7993
27	Nr. 282	Boston Inv. 84 144
28	Nr. 252	Berlin TC 6353
29	Nr. 313	Paris Diph. 200
30	Nr. 315	Berlin TC 8539

1. Berlin, Ant. TC 8650 (1:2)

2. Berlin, Ant. TC 7994 (1:1)

3. Paris, L. N III 2425 (1:1)

4. Paris, L. N III 2424 (1 : 1)

5. Paris, L. S 674 (1 : 1)

6. Paris, L. S 664 (1 : 1)

7. Karlsruhe, H 670 (1:1)

8. München, N I 6606 (1 : 1)

9. Berlin, Ant. TC 8402 (1 : 1)

10. Berlin, Ant. TC 8645 (1 : 1)

11. Paris, L. S 661 (1 : 1)

12. Bonn, D 557
(1 : 1)

13. Paris, L. S 657 (1:1)

14. Berlin, Ant.
F 1294 (1 : 1)

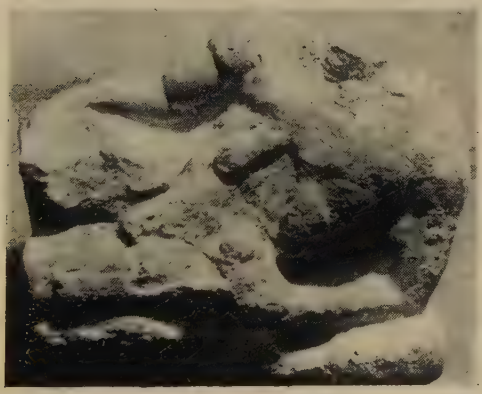
15. Berlin, Ant. TC 7793 (1:1)

16. Paris, L.
CA 1733 (1:1)

17. Berlin, Ant. TC 8197 (1 : 1)

18. Berlin, Ant. TC 8230 (5 : 7)

19. Berlin, Ant. TC 8418 (1:2)



20. Berlin, Ant. TC 6804 (1:2)

21.
Berlin, Ant.
TC 6830
(1:1)

22. Paris, L. MNB 1725 (1:2)

23. Berlin, Ant. TC 6674 (3 : 2)

24 a. (1 : 1)

24.
Paris, L.
CA 686

24 b. (1 : 2)

25. Bonn, D 224 (1 : 1)

26. Berlin, Ant. TC 7993 (2:3)

27. Boston, Inv. 84. 144 (1:2)

28. Berlin, Ant. TC 6353 (1:1)

29. Paris, L. Diph. 200 (1:2)

30.
Berlin, Ant.
TC 8539
(1:2)

Lebenslauf

Ich, Peter Pierre Knoblauch, wurde geboren in Berlin am 13. August 1911 als Sohn des Regierungsbaumeisters Arnold Knoblauch und seiner Gattin Martha, geb. Gauthiot. Ich bin nicht getauft und gehöre keiner Religionsgemeinschaft an. Ostern 1926 wurde ich in die Sexta des Kaiser-Wilhelm-Gymnasiums in Magdeburg aufgenommen, das ich Michaelis 1924 verließ, da mein Vater eine Stelle in Berlin angenommen hatte. Michaelis 1924 trat ich in die Untertertia des staatl. Arndt-Gymnasiums in Berlin-Dahlem ein, das ich Ostern 1930 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Im SS 1930 und WS 1930/1 studierte ich in Marburg/L. Archäologie und klassische Philologie und hörte auch kunstgeschichtliche Vorlesungen. Vom SS 1931 bis SS 1932 studierte ich in München Archäologie und klassische Philologie und hörte Philosophie. Im Herbst 1932 trat ich eine achtmonatige Reise nach Griechenland an, deren Zweck es war, eine möglichst allgemeine Kenntnis des Landes und der Stätten antiken Lebens zu erwerben. Ich habe diese Zeit daher bis auf die zwei kalten Monate fast ausschließlich dazu benützt, Griechenland zu bereisen. Den Abschluß der Reise bildete ein dreiwöchiger Aufenthalt in Istanbul im Juli 1933. Im WS 1933/4 und SS 1934 studierte ich in Halle Archäologie, Griechisch und Alte Geschichte. Daneben hatte ich von Prof. Koch den Auftrag erhalten, die Sammlung griechischer und römischer Keramik im Robertinum neu zu ordnen und zu inventarisieren. Im WS 1934/5 ging ich wieder nach Marburg, um dort die inzwischen aufgenommenen Vorarbeiten für meine Dissertation, deren Thema mir Prof. Jacobsthal nach meiner Rückkehr aus Griechenland gestellt hatte, abzuschließen und bei ihm zu promovieren. Um mich dieser Arbeit ganz

widmen zu können, ließ ich mich im SS 1935 vom Belegen von Vorlesungen beurlauben. Da Prof. Jacobsthal aus dem Amte ausschied, ging ich im WS 1935 nach Halle, wo ich bis zum SS 1936 immatrikuliert und mit besonderer Erlaubnis des Herrn Rektors beurlaubt war. Jedoch gestatteten mir die Herren Professoren Koch, Geheimrat Waetzoldt, Gerstenberg, Altheim und Dr. Schäfer an ihren Übungen teilzunehmen.

Meine Lehrer waren: Prof. Buschor, Dr. Diepolder, Prof. Jacobsthal, Prof. Koch, Dr. Möbius, Dr. Weickert (Archäologie); Dr. Fiesel, Prof. Friedländer, Prof. Jacobsohn, Prof. Lommatzsch, Dr. Meyer, Prof. Pfeiffer, Prof. Rehm, Dr. Rhode, Prof. Stroux, Geheimrat Prof. Schwarz (Altphilologie); Dr. Deckert, Prof. Hamann, Prof. Gerstenberg, Geheimrat Prof. Waetzoldt (Kunstgeschichte); Prof. Altheim, Prof. Laqueur, Dr. Schäfer (Alte Geschichte); Prof. Hönigswald, Prof. Gallinger (Philosophie). Den Herren Sekretären der archäologischen Institute in Athen und Istanbul, Prof. Karo, Dr. Schede und Dr. Wrede, gilt mein Dank für mannigfache Förderung während meines Aufenthaltes in Griechenland.